



JONAS KAUFMANN L'OPÉRA

BAYERISCHES
STAATSORCHESTER
BERTRAND DE BILLY

L'OPÉRA
JONAS KAUFMANN

BAYERISCHES STAATSORCHESTER
BERTRAND DE BILLY



L'OPÉRA

CHARLES GOUNOD

(1818–1893)

ROMÉO ET JULIETTE (ACT II)

Libretto: Jules Barbier & Michel Carré
after William Shakespeare

- 1 “L’amour! ... Ah! lève-toi, soleil!” 6:10
(Roméo)

JULES MASSENET

(1842–1912)

WERTHER (ACT III)

Libretto: Édouard Blau, Paul Milliet
& Georges Hartmann
after Johann Wolfgang von Goethe

- 2 “Traduire... Ah! bien souvent
Pourquoi me réveiller,
ô souffle du printemps?” 3:45
(Werther)

AMBROISE THOMAS

(1811–1896)

MIGNON (ACT III)

Libretto: Jules Barbier & Michel Carré
after Johann Wolfgang von Goethe

- 3 “Elle ne croyait pas,
dans sa candeur naïve” 4:16
(Wilhelm)

GEORGES BIZET

(1838–1875)

CARMEN (ACT II)

Libretto: Henri Meilhac & Ludovic Halévy
after Prosper Mérimée

- 4 “Je le veux ! Carmen, tu m’entendras ...
La fleur que tu m’avais jetée” 4:20
(José)

GEORGES BIZET

(1838–1875)

LES PÊCHEURS DE PERLES (ACT I)

Libretto: Eugène Cormon & Michel Carré

- 5 “C’est toi, toi qu’enfin je revois! ...
Au fond du temple saint” 8:14
(Zurga, Nadir)

ÉDOUARD LAJO

(1823–1892)

LE ROI D’YS (ACT III, SCENE I)

Libretto: Édouard Blau
6 “Puisqu’on ne peut fléchir ...
Vainement, ma bien-aimée” 3:07
(Mylío)

JACQUES OFFENBACH

(1819–1880)

LES CONTES D’HOFFMANN (ACT IV)

Libretto: Jules Barbier *after* Jules Barbier & Michel Carré

- 7 “Ô Dieu, de quelle ivresse” 3:17
(Hoffmann)

GIACOMO MEYERBEER

(1791–1864)

L’AFRICAIN (ACT IV)

Libretto: Eugène Scribe
8 “Pays merveilleux! ... Ô paradis” 3:26
(Vasco)

JULES MASSENET

MANON (ACT II)

Libretto: Henri Meilhac & Philippe Gille
after Abbé Prévost

- 9 “Enfin, Manon, nous voilà seuls ensemble! ...
En fermant les yeux, je vois là-bas” 4:57
(Des Grieux, Manon)

JULES MASSENET

MANON (ACT III, SCENE 2)

- 10 “Toi! Vous! ... N’est-ce plus ma main
que cette main presse?” 7:58
(Des Grieux, Manon)

LE CID (ACT III, SCENE 3)

Libretto: Adolphe d’Ennery, Louis Gallet
& Édouard Blau *after* Pierre Corneille

- 11 “Ah! tout est bien fini! ...
Ô souverain, ô juge, ô père” 5:07
(Rodrigue)

FROMENTAL HALÉVY

(1799–1862)

LA JUIVE (ACT IV)

Libretto: Eugène Scribe
12 “Rachel, quand du Seigneur” 6:24
(Éléazar)

HECTOR BERLIOZ

(1803–1869)

LA DAMNATION DE FAUST (PART III, SCENE I)

Libretto: Hector Berlioz *and* Almiré Gandonnière
after Johann Wolfgang von Goethe

- 13 “Merci, doux crépuscule!” 5:52
(Faust)

LES TROYENS (ACT V, SCENE I)

Libretto: Hector Berlioz *after* Virgil
14 “Inutiles regrets! Je dois quitter Carthage!” 7:11
(Énée)

BERTRAND DE BILLY conductor

Bayerisches Staatsorchester

JONAS KAUFMANN tenor

SONYA YONCHEVA soprano (9, 10)

LUDOVIC TÉZIER baritone (5)





L'OPERA



DEUTSCH-FRANZÖSISCHE FREUNDSCHAFT

JONAS KAUFMANN

im Gespräch mit

THOMAS VOIGT



L'OPÉRA

Was bei deinem neuen Album sofort auffällt, ist die große vokale Spannweite: von Wilhelm Meister in Mignon bis zu Énée in Les Troyens, das ist ungefähr vergleichbar mit der Skala von Tamino bis Tannhäuser...

Ein Querschnitt durch das Tenor-Repertoire der französischen Oper. Außerdem wollte ich nicht nur die üblichen Highlights versammeln, sondern auch die Werke und Rollen, die für mich Schlüsselerlebnisse waren. Ein solches hatte ich mit der Partie des Wilhelm Meister, meiner ersten großen französischen Rolle, 2001 in Toulouse. Zu diesem Zeitpunkt war mein Französisch noch so dürftig, dass ich mich in Gegenwart des Regisseurs Nicolas Joel, der alle Sprachen beherrscht, ziemlich schämte und dachte: Das muss unbedingt besser werden!

Neun Jahre später, nach deinem Debüt als Werther an der Opéra Bastille, hieß es: »Sein Französisch ist perfekt!«

Das hat mich sehr gefreut, zumal es schon etwas riskant war, den Werther zum ersten Mal an der Pariser Oper zu singen, also sozusagen in der Höhle des Löwen, umgeben von lauter französischen Sängern und vor einem Publikum, das keinen Spaß versteht, wenn du nicht halbwegs idiomatisch klingst.

Wie hast du dir in relativ kurzer Zeit diese Sprache aneignen können, mit der manche Sänger ein Leben lang zu kämpfen haben? Ist es Fleiß, Ehrgeiz, besondere Sprachbegabung?

Ich denke, dass es bei mir zum größten Teil eine Begabung ist, die über das Ohr geht. Ich ahme gerne Leute und Dialekte nach, und ich treffe ganz gut den spezifischen Tonfall. Für meine französischen Partien habe ich einen sehr guten Coach. Anfangs habe ich es übertrieben, wollte französischer klingen als die Franzosen, das musste sich erst einpendeln. Eine große Hilfe für den Werther war die Aufnahme mit Georges Thill von 1931. Das ist nicht nur fantastisch gesungen, sondern hat auch eine Prägnanz der Artikulation, wie man sie sich nur wünschen kann.

Wilhelm Meister, Werther, Faust – offenbar hatten französische Komponisten ein besonderes Faible für deutsche Literatur. Nicht zu vergessen den Sonderfall

Hoffmann. Empfindest du diese deutsch-französischen Verbindungen als gelungen oder sitzt du da quasi zwischen zwei Stühlen?

Das kommt ganz auf den Einzelfall an. Offenbachs Hoffmann ist für mich die ideale Symbiose von deutschem Tiefsinn und französischer Fantasie. Die Verbindung von Goethe und französischer Oper halte ich bei Massenets Werther für viel besser gelungen als bei Gounods Faust. Massenet hat die Seelenwelt von Goethes Werther ungeheuer farbenreich und differenziert umgesetzt. Insofern fühle ich mich da vollkommen zu Hause. Obwohl ich zugeben muss, dass es anfangs nicht so leicht war, den deutschen Text, der mir aus meiner Schulzeit vertraut war, ins französische Idiom zu übertragen. Die Wankelmütigkeit, das Schwärmen und Grübeln, der Hang zur Depression – das alles brauchte andere Farben, aber da hat mir die Musik natürlich sehr geholfen.

Goethes Briefroman löste seinerzeit eine Welle von Selbstmorden aus. Was ist Werther in deiner Wahrnehmung? Ein echter »Loser«, ein Depressiver oder einfach nur ein armer Kerl, der an Liebeskummer zugrunde geht?

Eher Letzteres. Mir ist wichtig, dass das Publikum Sympathie für ihn empfindet und mit ihm fühlt. Wenn er als Nervensäge und Loser rüberkommt, dann stimmt mit meiner Darstellung etwas nicht. Denn ich finde ihn sympathisch, und ich möchte, dass man ihn versteht. Mein Gott, Charlotte ist seine erste große Liebe, und er leidet wie ein Hund, weil er auf die Schmerzen einer unerfüllten Liebe nicht im Mindesten vorbereitet ist. Das einem heutigen Publikum zu vermitteln, ist die große Herausforderung der Partie. Wenn man zu viel Gewicht auf sein Leiden legt, riskiert man, dass der Zuschauer denkt: »Ja, ist gut, krieg dich wieder ein!« Deshalb achte ich darauf, dass die anderen Facetten der Figur nicht zu kurz kommen: seine Gläubigkeit, seine Verbundenheit mit der Natur und seine Unbeholfenheit im »gesellschaftlichen Umgang«.

Kann es sein, dass dir der Faust von Berlioz näher liegt als die Version von Gounod?





POSTER OF MASSENET'S "MANON"

Ich liebe Gounods Musik, deshalb habe ich auch die wunderbare Szene des Roméo aufgenommen. Ich liebe auch den *Faust*, vor allem die Gartenszene – aber für mich ist das halt große französische Oper und keine Goethe-Adaption. Den Mikrokosmos *Faust* auf das Musiktheater zu übertragen, halte ich eh für fast unmöglich. Und von allen *Faust*-Versionen, die ich kenne, steht mir die von Berlioz am nächsten. Allein schon wegen der unglaublich farbenreichen Orchestrierung. Als ich *La Damnation de Faust* zum ersten Mal gesungen habe, 2002 in Brüssel, war das eine absolut beglückende Erfahrung für mich, zumal das meine erste Zusammenarbeit mit Tony Pappano war. Seitdem liegt mir das Werk sehr am Herzen, und deshalb habe ich auch gern das Angebot der Pariser Oper angenommen, es nach längerer Zeit wieder zu singen.

Die Partie des Énée in Berlioz' Les Troyens gehört zu den anspruchsvollsten und attraktivsten in diesem Fach. Du hattest sie 2012 einstudiert, für die Neuproduktion des Royal Opera House unter Pappano.

Leider hat das damals nicht geklappt. Umso größer war die Freude, dass ich die große Szene des Énée für das Album aufnehmen konnte. Die Musik hat einen derartigen Sog, dass ich es kaum erwarten konnte, sie endlich mal mit Orchester zu singen. Als Bertrand de Billy die Orchesterpassagen probte, scharfte ich innerlich mit den Hufen, so sehr brannnte ich darauf loszulegen.

Warum habt ihr euch dafür entschieden, die Arie des José in Carmen nicht wie üblich mit der lyrischen Einleitung zu beginnen, sondern schon davor mit Josés »Ich will es! Carmen, du sollst mich anhören!«?

Mit der süßen Oboen-Melodie zu beginnen würde einen falschen Eindruck von dieser Szene vermitteln, die sich aus dem Streit zwischen Carmen und José entwickelt. Was wir aus zahllosen Wunschkonzerten als »Blumenarie« kennen, ist, hochtrabend gesagt, eine Art von Eigentherapie. Indem José Carmen seine Geschichte erzählt, erzählt er sie eigentlich sich selbst. In diesem Moment macht er sich klar, was ihm passiert ist. In den zwei Monaten, die er im Gefängnis saß, hat



in ihm ständig dieses undefinierbare, erschreckende Gefühl rumort. »Liebe«, das ist für ihn bisher etwas Unbedrohliches gewesen: Liebe zur Mutter, Liebe zu Micaëla, seiner Sandkastenfreundin. Alles sehr nett und freundlich und platonisch. Und dann kommt diese Carmen, und plötzlich ist da irgendein Teufel in ihm, der einfach keine Ruhe mehr gibt. Nachdem er seine Strafe abgesessen hat, muss er unbedingt hin zu ihr. Und sie stößt ihn derartig vor den Kopf, dass es aus ihm herausbricht: »Schau, was du mit mir gemacht hast.« Er outet sich komplett. Er öffnet sich, gesteht ihr und sich selbst ein, wie sehr er ihr verfallen ist.

Auch der zweite Bizet-Titel auf deinem Album, das Duett aus Les Pêcheurs de perles, ist ein Klassiker bei Wunschkonzerten...

Auch hier darf man die Musik nicht vom Kontext lösen: Zwei Männer, die sich in dieselbe Frau verliebt haben, schwören sich ewige Freundschaft bzw. schwören der Eifersucht ab. Doch bei dieser Szene dominiert eindeutig diese wunderbare Melodie, die den Hörer sofort gefangen nimmt. Und die Harmonie von Tenor- und Baritonstimme. Das mit Ludovic zu singen war eine Wonne, dazu noch der herrliche Klang des Bayerischen Staatsorchesters – was will man mehr!

Mit ihm hast du schon etliche Male auf der Bühne gestanden, ihr werdet als ideales Gespann gefeiert, vor allem in Verdis La forza del destino. Mit Sonya Yoncheva, deiner Duett-Partnerin in Massenets Manon, hast du bislang nur ein Operettenkonzert gesungen.

Was ja keine schlechte Vorbereitung ist für Manon (lacht). Unsere erste gemeinsame Opernproduktion wird ebenfalls ein französisches Stück sein, wenn auch von einem italienischen Komponisten: Verdis Don Carlos im französischen Original an der Opéra Bastille.

Die Arie aus Le Cid hast du schon oft im Konzert gesungen. Die Aubade aus Le Roi d'Ys, die von allen der hier versammelten Stücke die leichteste Stimme erfordert, ist meines Wissens eine Premiere.

Nicht ganz. »Vainement, ma bien-aimée« war das allererste französische Stück, das ich gesungen habe, mit 21, 22 Jahren an der Hoch-

schule. »Du hast doch eine leichte Höhe, das ist genau dein Stück«, meinte meine Lehrerin und Korrepetitorin Céline Dutilly. Damals hab ich ja wesentlich heller und leichter geklungen als heute. So bin ich überhaupt auf dieses Stück gekommen, das ich wegen seiner chansonhaften Leichtigkeit und der *piano*-Phrasen sehr schätze. Sonst hätte ich es wahrscheinlich gar nicht kennengelernt. Denn leider ist die Musik von Lalo, der im französischen Musikleben als Komponist und Kammermusiker keine geringe Bedeutung hatte, inzwischen fast in Vergessenheit geraten.

Zwar sind auch die Opern von Meyerbeer und Halévy heute nicht mehr annähernd so präsent wie vor 100 Jahren, aber sie gehören zum zentralen Bestand der Grand Opéra.

Und die Szenen, die ich für das Album aufgenommen habe, sind für Tenöre fast schon ein Muss. Von Caruso bis Pavarotti, von Joseph Schmidt bis Rudolf Schock haben fast alle Tenöre Vasco da Gamas »Ô paradis« aufgenommen. Meyerbeers Musik, von Wagner als »Wirkung ohne Ursache« diffamiert, hat in ihren besten Momenten die Kraft, die Massen zu bewegen. Anfangs hatten wir mit dem grandiosen Liebesduett Raoul–Valentine aus den *Huguenots* geliebäugelt, aber das dauert 16 Minuten, und das hätte den Rahmen eines Recitals gesprengt.

Anders als der Titel vermuten lässt, ist Halévys La Juive in erster Linie eine Oper für Tenöre mit ungewöhnlicher Ausdruckskraft. Nach Caruso haben vor allem Sänger aus der Kantoren-Tradition in dieser Rolle Maßstäbe gesetzt: Richard Tucker und Neil Shicoff.

Nicht zu vergessen Tuckers Schwager Jan Peerce! Seine Aufnahme von »Rachel, quand du Seigneur« hat mich derart gepackt, dass ich am liebsten die ganze Partie studiert hätte.

Lieber nicht. Als Caruso diese Rolle an der Met sang, war er bereits von schwerer Krankheit gezeichnet, und Tucker erlag einem Herzinfarkt, bevor er mit der Partie seine lange Met-Karriere krönen konnte.

Umso besser, dass ich überhaupt nicht abergläubisch bin!



IN DER SCHWEBE
VOKALE TRAUMBILDER
AUS DEM FRANZÖSISCHEN 19. JAHRHUNDERT

von
ANSELM GERHARD



L'OPÉRA

Wer an französische Oper im 19. Jahrhundert denkt, hat das sogenannte Palais Garnier vor Augen, diesen kolossalen Prunkbau mitten in Paris, im Fluchtpunkt der 30 Meter breiten Avenue de l'Opéra. Im Auftrag von Kaiser Napoleon III. ließ es der Architekt Charles Garnier an nichts fehlen, um das Bedürfnis der Pariser Eliten, vor allem des neuen Geldadels, nach Glanz und Gloria zu befriedigen. Das Gebäude gehört zu den seltenen Theaterbauten, in denen die Foyers und Treppenhäuser mehr Platz verschlingen als die eigentlichen Funktionsräume: Zuschauerraum und Bühne beanspruchen nur etwa ein Drittel der Gesamtfläche. Diese verschwenderische Prachtentfaltung rief natürlich auch Kritiker auf den Plan. Wenn Gaston Leroux in seinem Schauerroman *Das Phantom der Oper* (1910) die unheimlichen Beschreibungen der finsternen Kellergeschosse in den Vordergrund rückt, kann man das auch als bewusste Distanzierung von so viel architektonischem Prunk verstehen.

Der Bau zum höheren Ruhm des Zweiten Kaiserreichs war noch nicht fertiggestellt, als Frankreich 1870 den Krieg gegen Preußen und dessen deutsche Alliierte verlor. Es gehört zu den bizarren Ironien der französischen Geschichte, dass das Gebäude erst lange nach dem Sturz des Neffen Napoleons, im Januar 1875 und damit im fünften Jahr der Dritten Republik, eröffnet werden konnte. Danach tat sich das Haus immer schwerer mit der Rolle als wichtigster Opernbühne von Paris. Obwohl nicht weniger als fünf Opern auf dem vorliegenden Album in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entstanden, kam nur eine einzige im repräsentativen Neubau zur Uraufführung: Massenets *Le Cid* am 30. November 1885.

Zwei weitere Werke, Halévys *La Juive* (1835) und Meyerbeers *L'Africaine* (1865) erblickten das Licht des Theaters in der sogenannten Salle Le Peletier; das Gebäude in der Nähe des Boulevard Haussmann und der großen Warenhäuser wurde nach einem Brand 1873 abgerissen. Diese beiden Inszenierungen standen für besonderen Prunk der Ausstattung: In *La Jui-*

ve wurde der Kaiser bei seinem Einzug im Konstanz des Jahres 1414 von mehr als einem Dutzend lebender Pferde eskortiert, in *L'Africaine* wurde mit erheblichem technischen Aufwand das Deck eines Segelschiffs gezeigt, das im Sturm kentert und dabei in sichtbare Schiefelage gerät. In gewisser Weise kann die Pariser Opéra mit der Filmindustrie in Hollywood verglichen werden. Wer die neuesten Special Effects sehen, aber auch wer sich ein plastisches Bild von fernen Ländern und Zeiten machen wollte und über das nötige Kleingeld für die (teuren) Eintrittskarten verfügte, der fand dort spektakuläres Showbusiness auf dem allerneuesten (und teuersten) Stand der Technik.

Die große Mehrheit der hier versammelten Opern wurde hingegen (zunächst) in weniger prestigeträchtigen Theatern gespielt. Das hat nicht nur damit zu tun, dass Werke wie *Mignon*, *Carmen* und *Manon* gesprochene Dialogpartien aufweisen, technisch also als *opéras-comiques* galten. Vor allem verhinderte der berüchtigte Konservatismus der Pariser Opéra, dass unkonventionelle Neuerscheinungen in diesen Tempel der Hochkultur gelangten. Gounods *Roméo et Juliette* (aber auch dessen *Faust*) kam – ebenso wie Bizets *Les Pêcheurs de perles* und eine Kurzfassung von Berlioz' *Les Troyens* – an einem anderen, 1847 eröffneten Opernhaus heraus: dem weit risikofreudigeren Théâtre Lyrique, das im Rahmen seiner begrenzten finanziellen Möglichkeiten dem Prunk der großen Oper nacheiferte. Im selben Theater wurden auch Lalos *Le Roi d'Ys* und Massenets *Werther* (nach der Wiener Uraufführung) aus der Taufe gehoben, nachdem die Opéra Comique, das historisch zweite Pariser Opernunternehmen, dort ihr Ausweichquartier aufgeschlagen hatte. Weitere fünf der hier vertretenen Werke – neben *Mignon* von Thomas, Bizets *Carmen* und Massenets *Manon* auch Berlioz' Oratorium *La Damnation de Faust* sowie Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* – erlebten ihre Uraufführung in der Salle Favart, der vorherigen Heimstatt der Opéra Comique, die am 25. Mai 1887 einem Brand zum Opfer gefallen war; die Katastrophe während einer *Mignon*-Vorstellung kostete



84 Menschenleben. Die heute am selben Ort stehende Salle Favart sollte erst 1898, also gut fünf Jahre nach der Uraufführung von *Werther*, der jüngsten Oper auf diesem Album, eröffnet werden.

TONFÄLLE

In der Hierarchie der Pariser Opernhäuser unterschied sich eine *opéra-comique* von einer großen Oper jedoch nicht nur durch gesprochene Dialoge, sondern auch durch einen leichteren Tonfall. Dies galt selbst dann, wenn es um Mord (oder Selbstmord) und Totschlag ging wie in *Carmen* oder *Werther*. Reste dieser Ästhetik verrät die Vorliebe für strophische Formen wie in der von Ambroise Thomas komponierten Romanze, die Wilhelm Meisters Liebe zur rätselhaften Mignon reflektiert – voller Zweifel, ob diese Liebe zum Leben erweckt werden kann. Ganz ähnlich paraphrasiert auch Massenets *Werther*, ein anderer Held aus Goethes Universum, artig in zwei Strophen die dem sagenhaften Ossian nachempfundenen Worte »Warum weckst du mich Frühlingsluft, du buhlst und sprichst: ich bethaue mit Tropfen des Himmels« aus dem 1774 erschienenen Erfolgsroman *Die Leiden des jungen Werther*. Dasselbe gilt für Mylios Morgengesang aus Lalos *Le Roi d'Ys*, dem Ständchen eines verliebten Jünglings, der im Palast der sagenhaften Stadt Ys an der Tür des Brautgemachs wartet – ohne zu wissen, dass eine eifersüchtige Rivalin diese bretonische Stadt wenig später in den Fluten des Meers versinken lassen wird.

Formale Entscheidungen – wie nicht zuletzt die Wahl einer dreiteiligen ABA-Form für Roméos Cavatine aus Gounods Oper oder den langsamen Satz der großen Arie aus Halévys *La Juive* – sind aber nur das Eine. Mindestens genauso wichtig ist der Inhalt solcher lyrischen Momentaufnahmen: Wovon singt ein Tenor, wenn er alleine ist? »Natürlich« von der Liebe. Nun ja, es gibt Gegenbeispiele, aber sie sind seltene Ausnahmen: In *La Juive* erinnert sich Éléazar, wie er einst die Verantwortung für die geliebte Adoptivtochter übernahm, und der Titelheld von Massenets *Le Cid* sowie

Berlioz' *Faust* werden im Gebet gezeigt. Aber offensichtlich handelt es sich hier, wie schon die jeweilige Wortwahl verdeutlicht, um mehr oder weniger verschleierte Sublimationen erotischen Begehrens.

TRAUMBILDER

Dabei ist das Wort »Begehren« eigentlich noch viel zu schwach. Weit mehr als die italienische oder russische Oper fokussiert die französische Oper zu jener Zeit auf Traumbilder. Wie oft ist in den 14 hier zusammengestellten Ausschnitten von Träumen und von Ekstase die Rede! In Massenets Oper konstatiert Des Grieux am Beginn des intimen Gesprächs mit Manon – im Wissen, wie sehr sein Liebesglück bedroht ist, und gleichzeitig dieses Wissen unterdrückend: »Ich hatte einen Traum.« Um dann einen Akt später, im Rückblick auf die erste Begegnung mit dem launenhaften Mädchen, das ihn nun sogar im Priesterseminar aufschreckt, desillusioniert festzustellen, dass er einen »verrückten Liebestraum« in den »Sand gemalt« habe. Gounods *Roméo* stellt mit einem Blick auf Juliette begeistert fest: »Sie träumt!« Und in Massenets *Le Cid* spricht der Titelheld, der spanische Heerführer Rodrigue vom »Ruhmestraum« und der »Hoffnung auf Glück«.

Nicht eine Frau, sondern ein ganzer Kontinent scheint im Traumbild aus Meyerbeers *L'Africaine* auf: Der portugiesische Eroberer Vasco da Gama berauscht sich an der sinnlichen Schönheit der Natur Madagaskars und singt von jenem »herrlichen Land«. Auf subtilere Weise werden Exotismus und die Geste kolonialer Eroberung auch im Hintergrund des berühmten Duets aus Bizets *Les Pêcheurs de perles* erkennbar: Auf der Insel Ceylon erinnern sich zwei Männer, wie sie in der Tiefe des Brahma-Tempels eine mit Blumen und Gold geschmückte Schönheit erblickt hatten: »O Trugbild! O welch ein Traum!«

Massenets *Werther* wird unmittelbar im Anschluss an seine gerade erwähnte Frühlings-Meditation die Idee des »Liebestraums« mit der körperlichen Annäherung verknüpfen: »Ach, dieser erste Kuss, mein Traum und



meinBegehren«. 1892 waren die strengen Sitten der bürgerlichen Gesellschaft immerhin so weit aufgeweicht, dass man auf der Opernbühne andeuten konnte, was zu Gounods Zeiten noch als unschicklich verbannt worden wäre...

SCHWEBEZUSTÄNDE

Wie aber können solche Traumbilder musikalisch vergegenwärtigt werden? Mit den verschiedensten Mitteln bilden Komponisten den Schwebestand zwischen Wachen und Träumen, zwischen Phantasie und Realität in den feinsten Nuancen ab. In der französischen Operntradition hatte man immer auf den Unterschied zwischen Deklamation und »echter« Melodie geachtet, sodass viele kleine Abstufungen zwischen fast tonlosem Singen und schwärmerischen Melodien ins Ohr fallen. Oft wird überdies der musikalischen Fixierung gleichsam der Boden unter den Füßen weggezogen; dabei verzichtet der Komponist auf eine instrumentale Bass-Stimme oder realisiert sie in einer ungewöhnlich hohen und deshalb schwerelos wirkenden Lage. So verdoppelt in der Arie von Meyerbeers Vasco da Gama die »Bassett«-Stimme des Englischhorns über weite Strecken die Gesangslinie. Don José dagegen wird in Bizets »Blumenarie« zunächst nur von einem luftigen Holzbläsersatz und einer Basslinie der Violoncelli (als einzigen Streichinstrumenten) in extrem hoher Lage begleitet. Besonders schön lässt sich die musikalische Inszenierung von Schwerelosigkeit im Duett aus Bizets *Pêcheurs de perles* verfolgen: Zunächst wird die himmlisch anmutende, die Sinne betörende Melodie nur von einer einzigen Querflöte im Pianissimo zu Harfen-Arpeggien gespielt. Nadir (und später auch Zurga) berichten unterdessen von der Erscheinung der überirdischen Schönheit, indem sie auf der fünften Stufe *b* und benachbarten Tönen deklamieren. Erst zum emphatischen »Ja, sie ist es!« greifen die beiden Männer die von extrem kleinen Intervallen geprägte Melodie auf. Diese atmet keinen vorwärtsdrängenden, aufwärtsgerichteten Optimismus, ihr ist bis ins kleinste Detail der Rückfall in die Tiefen der Erinnerung eingeschrieben. Durch den Einsatz von Quint-

fallkadenzen im Orchester, wie sie uns aus unzähligen Konzerten Vivaldis und Bachs vertraut sind, wird dieser Verweis auf vergangene, nur noch dem Traum zugängliche Erinnerungsreste noch verstärkt.

In fast allen hier versammelten Beispielen wird auf die eine oder andere Weise die fünfte Stufe eingesetzt, um den »ungeerdeten« Zustand weltverlorener Träumer zum Ausdruck zu bringen: Lalos Mylio, genauso aber Meyerbeers Vasco und Massenets Werther akzentuieren in ihren vokal Traumbildern von Anfang an die Quinte. In der ersten Begegnung von Manon und Des Grieux deklamiert der junge Provinzadlige mehrere Takte lang auf dem immer gleichen Quintton *a*, und auch der melodischere Abschnitt »En fermant les yeux, je vois là-bas« ist von einer auf diesen Ton zentrierten Bewegung geprägt, während der Grundton *d* fast ängstlich vermieden wird. Mehr noch: Die Singstimme wird nur von den gedämpften Violinen und den Violoncellen begleitet; tiefster Ton ist das mehr als 15 Takte lang ausgehaltene hohe *a* der Bratschen – als präzise »in der Schweb« gehaltene fünfte Stufe.

Gounods Roméo weist der aufgehenden Sonne als Metapher für seine erwachende Liebe die Quinte in hoher Lage zu. Wenn Manon im Duett des dritten Aktes ihren ehemaligen Liebhaber anfleht, ihr seine »Liebe zurückzugeben«, bleibt das Orchester acht Takte lang auf einem unaufgelösten Dominantseptakkord auf der Quinte *c* stehen. Und auch Berlioz lässt seinen Faust in dessen F-Dur-Arie immer wieder auf der fünften Stufe *c* (und den benachbarten chromatischen Tönen *h* und *des*) singen, um die Nervosität des unsteten Schwarmgeistes abzubilden. Natürlich haben es sich die meisten Komponisten nicht nehmen lassen, auch die extreme Lage der Tenorstimme angemessen zur Geltung zu bringen. Bei aller Weltabgewandtheit wollen strahlende Helden, dass ihnen eben diese Welt (wenn nicht sogar das Universum) zu Füßen liegt: So befiehlt Gounods Roméo – in hingehauchtem Pianissimo, aber doch in aller Entschiedenheit – der Sonne mit einem lapidaren »Parais!« zu »erscheinen«. Im zweiten Ausschnitt aus



Massenets *Manon* enden sogar beide Stimmen auf diesem hohen *b* (und im Fortissimo), um sich ihrer wiedererwachten Liebe zu versichern. Und Vasco da Gama setzt regelmäßig auf diesem hohen *b* ein, um seiner Einschätzung, »du bist mein, o neue Welt«, gebührend Ausdruck zu verleihen.

DESILLUSIONIERUNGEN

Dennoch geben sich echte Männer nicht mit Visionen zufrieden, ihr erotisches Begehren strebt nach physischer Erfüllung. Die verschlungene, gleichsam streichelnde Gestik der Triolenbewegungen im Mittelteil von Hoffmanns Romanze lässt die Vereinigung zweier Körper assoziieren, auch wenn »nur« von der Muse die Rede ist. Ähnliches zeigt sich im Mittelteil des zweiten Duets zwischen Manon und Des Grieux, wenn die gefallene Heldin »mit viel Charme und voller Zärtlichkeiten« den Novizen zu verführen sucht (»N'est-ce plus ma main que cette main presse?«). Die schlangenhaften Bewegungen garantieren den Erfolg. Zwar reagiert der Umgarnte zunächst noch mit dem Reimwort »blasphème« (»Gotteslästerung«) auf Manons »Je t'aime!« (»Ich liebe dich!«). Aber am Ende lässt er alle Gelübde fahren, sein »Leben« ist nur noch in Manons »Herzen« und ihrem »Blick«.

Das Erwachen aus schönen Träumen ist in der Regel bitter. In den meisten Opern konkretisiert sich der tragische Ausgang erst in der allerletzten Szene, wenn zum Beispiel Manon im fünften Akt von Massenets Oper auf der staubigen Landstraße von Paris nach Le Havre in Des Grieux' Armen sterben wird. Nur in *Mignon* von Thomas scheint so etwas wie ein Happy End möglich. In Berlioz' Vergil-Oper *Les Troyens* wird Énée hingegen schon im vorletzten Akt klar, dass die göttliche Mission wichtiger ist als privates Liebesglück: Der Flüchtling aus Troja soll die neue Stadt Rom gründen. »In großer Nervosität« singt er mit abwärts gerichteten Melodielinien über unruhigen und dissonanten Akkorden des Orchesters von seinen »inutiles regrets«, seinen »nutzlosen Zweifeln«: Er »muss Karthago verlassen«.



POSTER OF BIZET'S "LES PÊCHEURS DE PERLES"



Éléazar, der jüdische Goldschmied in Halévys *La Juive*, sieht fassungslos, wie die von ihm als Tochter angenommene Rachel wegen dem, was 100 Jahre später als »Rassenschande« bezeichnet werden sollte, zum Tode verurteilt wird. In einer ergreifenden Klage – mit den melancholischen Terzbewegungen zweier Englischhörner – zeichnen auch seine abwärtsgerichteten Melodien einen depressiven Seelenzustand. Für einen Moment scheint er bereit, Rachels Leben zu retten, indem er ihr erlaubt, dem jüdischen Glauben abzuschwören. Angesichts der von außen hereindringenden Pogrom-Rufe eines blutgierigen Mobs verschreibt er sich jedoch seiner persönlichen Mission: Er (und seine Tochter) werden als Märtyrer für die jüdische Sache sterben.

Genau in der Mitte zwischen Traumbild und Desillusionierung steht hingegen die sogenannte »Blumenarie« aus Bizets *Carmen*. Obwohl der von Carmen verlassene Don José das Pathos der großen Oper anstrebt, will ihm dies nicht recht gelingen. Die sinnliche Terz am Beginn jeder Phrase bleibt flüchtiger Reiz, sie wird aufgesogen von abwärtsgerichteten Bewegungen. Der desertierte Wachsoldat fühlt sich wie in einen Strudel heruntergezogen, Carmen zuliebe ist er zum Kriminellen geworden. In einer unpoetischen und damit einer Oper so gar nicht angemessenen Formulierung bezeichnet er sich selbst am Höhepunkt seines Solos als »une chose à toi«, als ein »Ding«, das ganz und gar Carmen gehöre. Auf das hohe *b* zum Wort »toi« folgt jedoch nicht das zu erwartende hohe *as*, sondern eine – Generalpause, bevor er eine Oktave tiefer fortfährt; der tenorale Elan bricht in sich zusammen.

Es scheint, als habe sich Massenet an diese ironische Brechung pathetischer Gesten erinnert, wenn er Manon ein Echo von Bizets Melodie anstimmen lässt. Als diese von ihrem ehemaligen Geliebten, der im Priesterseminar seinen Seelenfrieden sucht, zurückgewiesen wird, soll eine Entschuldigung dem letzten verzweifelten Versuch, den Geistlichen zu verführen, zum Erfolg verhelfen: Sie »habe gefehlt« und sei »grausam«, also auf Carmens

Art, mit ihm umgesprungen: »Oui, je fus cruelle et coupable«. Diese zweimal gesungene Selbstbezeichnung wird einer Melodielinie zugewiesen, die kaum verändert Don Josés »La fleur que tu m'avais jetée« aufgreift – zudem über demselben *des*-Dreiklang, nur abgeschattigt: Bizet ließ José auf der Dur-Terz beginnen, Massenet lässt Manon auf der Moll-Terz einsetzen.

Dieses Oszillieren zwischen Dur und Moll ist ein weiteres subtiles Mittel, mit dem Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts Dinge in der Schwebe zu halten wussten. Mit der Akzentuierung der (großen oder kleinen) Terz in hoher Lage schöpften sie überdies eine besonders sinnliche Eigenschaft des Kunstgesangs aus: In Werthers Frühlings-Solo, um nur ein Beispiel zu nennen, wird gegen Ende das hohe *ais* als Dur-Terz celebriert. Das irritierende Parfüm einer »schwebenden« Terz entfaltet sich nirgends besser als in der hohen Tenor-Lage, um auf betörende Weise intime Gefühle und weltvergessene Träumereien zum Ausdruck zu bringen.





FRANCO-GERMAN FRIENDSHIP

JONAS KAUFMANN
im Gespräch mit
THOMAS VOIGT



L'OPÉRA

What immediately strikes us about your new album is its great vocal range, from Wilhelm Meister in Mignon to Enée in Les Troyens. That's roughly comparable to the gamut between Tamino and Tannhäuser...

It's a cross-section through the tenor repertoire of French opera. Besides, I didn't want to assemble just the usual highlights, but also the works and roles that figured among my formative experiences. One of those experiences was Wilhelm Meister, my first large French role, which I sang in Toulouse in 2001. At the time my French was still so clumsy that I felt fairly ashamed in the presence of the director Nicolas Joel, who speaks every language fluently. I thought: this definitely has to improve!

Nine years later, after your début as Werther at the Opéra Bastille, the word is that your French was perfect!

That made me very happy, especially since it was a bit risky to début Werther at the Paris Opéra, in the lion's den, so to speak. I was surrounded by nothing but French singers and faced an audience that shows no mercy if you don't sound halfway idiomatic.

How were you able to so quickly master a language that many singers struggle with for their entire lives? Was it due to hard work, ambition, a special gift for languages?

In my case I think it's mainly a gift that goes with my sense of hearing. I like to imitate people and dialects, and I'm fairly good at hitting a specific inflection. I have a fine coach for my French roles. Initially I exaggerated and wanted to sound more French than the French. I first had to come down to earth. For Werther I was greatly helped by the Georges Thill recording of 1931. Not only is it fantastically sung, it has a vividness of articulation that leaves nothing to be desired.

Wilhelm Meister, Werther, Faust: French composers evidently had a crush on German literature. Not to mention the special case of Hoffmann. Do you consider these Franco-German alliances successful or do you find yourself caught between two stools?

That depends on the case at hand. Offenbach's *Hoffmann* is, I think, an ideal symbiosis between German profundity and French imagination. The connection between Goethe and French opera is far more success-

ful in Massenet's *Werther* than in Gounod's *Faust*. Massenet captured the psychological depths of Goethe's *Werther* with so many shades and hues that it's beyond reproach. So in this respect I feel fully at home in it, although at first it wasn't easy to transfer the German words I knew from my schooldays into the French idiom. Werther's vacillation, his raptures and self-doubts, his tendency toward depression: all of that calls for different colours. But I had a lot of help from the music, of course.

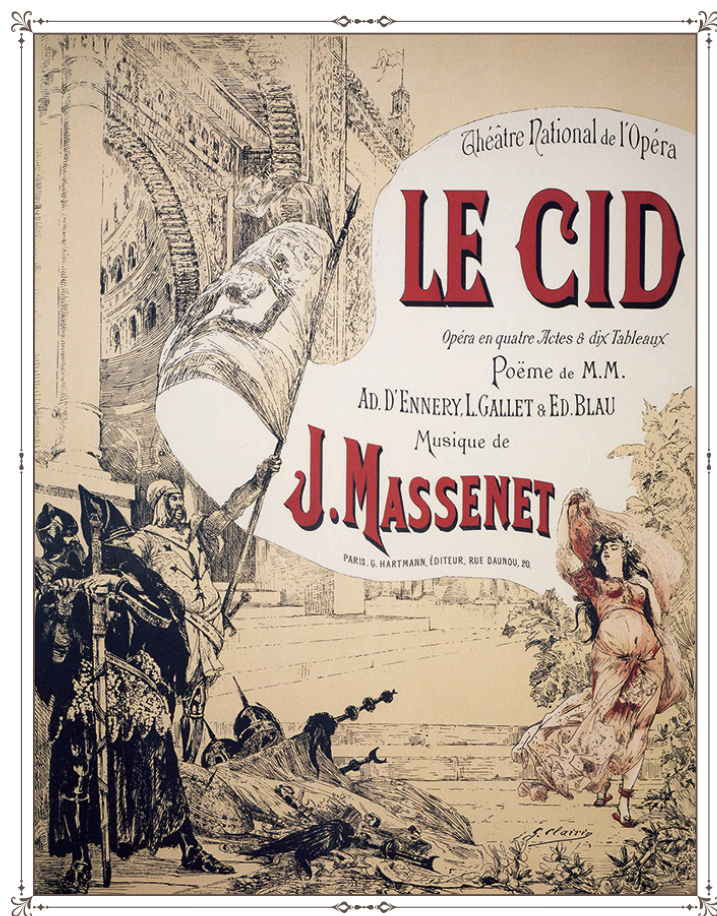
Goethe's epistolary novel triggered a wave of suicides. How do you perceive Werther? Is he a full-blown loser, a depressed young man or simply a poor bloke who dies of lovesickness?

More like the latter. To me, it's important that the audience sympathise with him and share his feelings. If he comes across as a pain in the neck and a loser, there's something wrong with my depiction. I sympathise with him, and I want people to understand him. My God, Charlotte is the first great love of his life, and he suffers like a dog because he's not in the least prepared for the sorrows of unfulfilled love. The role's great challenge is to convey this to today's audiences. If you put too much emphasis on his sufferings you run the risk that the audience will think, "Enough already, get a grip!" That's why I take care that the other facets of his character don't get short shrift: his faith, his oneness with nature, his awkwardness in "social deportment".

Can it be that you feel closer to Berlioz's Faust than to Gounod's version?

I love Gounod's music; that's why I recorded the wonderful scene with Roméo. I also love *Faust*, especially the garden scene. But to me it's just great French opera and not an adaptation of Goethe. I consider it virtually impossible to transfer the microcosm of *Faust* to the musical stage. And of all the *Faust* versions I know, I feel closest to Berlioz's, if only because of the incredibly rich orchestration. When I sang *La Damnation de Faust* for the first time – it was in Brussels in 2002 – I was absolutely enthralled, particularly as it was my first collaboration with Tony Pappano.





POSTER OF MASSENET'S "LE CID"

Since then the work has been very dear to my heart, which is why I gladly accepted the invitation from the Paris Opéra to sing it again after a long interruption.

Énée, in Berlioz's Les Troyens, is one of the most demanding and attractive roles for your vocal type. You learned it in 2012 under Pappano for the new Covent Garden production.

Unfortunately it didn't work out, so I was all the happier to record Énée's great scene for this album. The music has such a unique magnetism that I could hardly wait to sing it with orchestra. When Bertrand de Billy rehearsed the orchestral passages I inwardly pawed the ground. That's how keen I was to get started!

What made you decide not to begin Don José's aria from Carmen with the lyrical introduction, as usually happens, but to enter with José's words "Je le veux! Carmen, tu m'entendras!"?

Beginning with the sweet oboe melody would have conveyed a false impression of this scene, which evolves from the quarrel between Carmen and José. The aria we know as the Flower Song from countless request programmes is, to put it pretentiously, a sort of self-therapy. When José tells Carmen his story he is actually telling it to himself. At that moment he realizes what has happened to him. For the two months that he spent in prison he had this indefinable, terrifying feeling constantly rumbling in his mind. "Love", for him, had previously been harmless and unthreatening: love for his mother, love for his childhood sweetheart Micaëla. All very nice and friendly and platonic. And then along came Carmen, and suddenly a demon entered his soul and gave him no peace. Once he'd served his time in prison he just had to return to her. And she repulses him so roughly that he can only blurt, "Look what you've done to me!" He completely bares his soul. He opens up, confesses to her and himself just how low he has fallen.

The second Bizet title on your album, the duet from Les Pêcheurs de perles, is also a classic on request programmes.



Here too you mustn't take the music out of context: two men in love with the same woman swear eternal friendship and renounce jealousy. But the scene is clearly dominated by that wonderful melody that immediately holds the listener spellbound. And the harmony of the tenor and baritone voice! Singing the duet with Ludovic was sheer bliss, and then the magnificent sound of the Bavarian State Orchestra: what more could I want!

You've already stood on stage with him several times. You're considered an ideal team, especially in Verdi's La forza del destino. But until now you've only sung once with Sonya Yoncheva, your duet partner in Massenet's Manon, and that was in an operetta concert.

Which is not a bad way to prepare for *Manon* [laughs]! Our first opera production together will also be a French piece, though by an Italian composer: Verdi's *Don Carlos* in the original French at the Opéra Bastille. *You've often sung the aria from Le Cid in concert, but as far as I know, the aubade from Le Roi d'Ys, which demands the lightest voice of all the pieces on the album, is a première.*

Not quite. "Vainement, ma bien-aimée" was the very first French piece I ever sang. It was at conservatory, and I was 21 or 22 years old. My teacher and vocal coach Céline Dutilly said: "You've got a light high register, this is just the piece for you." I sounded much lighter and brighter back then than I do today! That's how I arrived at this piece. I love it for its chanson-esque lightness and its *piano* phrases; otherwise I would probably never have come to know it at all. Lalo was a major figure in French music as a composer and chamber musician, but unfortunately his music is almost forgotten today.

The operas of Meyerbeer and Halévy are not nearly as ubiquitous as they were a hundred years ago, but they still belong to the core repertoire of grand opera.

And the scenes I recorded for the album are almost *de rigueur* for tenors. Practically every tenor from Caruso to Pavarotti, from Joseph Schmidt to Rudolf Schock, has sung Vasco da Gama's "Ô paradis". In its best moments Meyerbeer's music, though belittled by Wagner as "effects with-

out causes", has the power to move the masses. At first we toyed with the magnificent love duet for Raoul and Valentine from *Les Huguenots*, but it lasts 16 minutes and would have burst the limits of a recital.

Despite what its title suggests, Halévy's La Juive is primarily an opera for tenors with unusual expressive power. After Caruso, the standards in this role have mainly been set by tenors from the cantor tradition: Richard Tucker and Neil Shicoff.

Don't forget Tucker's brother-in-law, Jan Peerce! His recording of "Rachel, quand du Seigneur" thrilled me so much that I'd have preferred to learn the entire part.

Good that you didn't. When Caruso sang the role at the Met he was already gravely ill, and Tucker suffered a heart attack before he could crown his long Met career with this part.

Just as well that I'm not superstitious!



SUSPENDED IN MID-AIR
VOCAL VISIONS
FROM 19TH-CENTURY FRANCE

by
ANSELM GERHARD



L'OPÉRA

To think of French 19th-century opera is to immediately conjure up the so-called Palais Garnier, that magnificent, colossal building nestled in the middle of Paris at the vanishing point of the Avenue de l'Opéra, a hundred feet wide. Commissioned by Emperor Napoléon III, it was built by Charles Garnier, who spared nothing to satisfy the need for splendour and glory of the Parisian élites, most of all the new moneyed aristocracy. The building is one of those rare theatrical edifices in which the foyers and stairways take up more space than the actual functional rooms: the auditorium and the stage occupy only about a third of the overall floor space. This lavish display of grandiosity had its detractors, of course. When Gaston Leroux, in his Gothic novel *The Phantom of the Opera* (1910), placed his main focus on eerie descriptions of dank cellars, we sense a deliberate distancing from such excess of architectural pomp.

This monument to the higher grandeur of the Second Empire was still unfinished in 1870 when France lost the war against Prussia and its German allies. It is one of the bizarre ironies of French history that the building could only open its doors in 1875, and thus in the fifth year of the Third Republic, long after the downfall of Napoleon's nephew. Thereafter it had an increasingly difficult time coping with its role as Paris's leading opera house. Although no fewer than five operas on the present album originated in the final two decades of the 19th century, only one received its world première in the prestigious Palais Garnier: Massenet's *Le Cid*, premièred on November 30, 1885.

Two other works, Halévy's *La Juive* (1835) and Meyerbeer's *L'Africaine* (1865), first saw the light of day in the so-called Salle Le Peletier, a theatre near the Boulevard Haussmann and the great emporia that was demolished after a fire in 1873. These two productions were especially noted for their lavish stage décor: in *La Juive* the emperor was escorted by more than a dozen live horses during his entrance into Constance in 1414; and *L'Africaine* displayed, at great technical expense, the deck of a ship capsizing in a

storm and winding up visibly aslant. In some ways the Paris Opéra invites comparison with the Hollywood film industry. It was here that anyone who wanted to witness the latest special effects while forming a vivid picture of distant lands and times – and who had the necessary wherewithal to afford the expensive tickets – would find spectacular show business at the cutting (and most expensive) edge of technology.

In contrast, most of the operas gathered together on our album were initially mounted in less prestigious theatres. The reason was not only that works such as *Mignon*, *Carmen* and *Manon* contained spoken dialogue, and were thus technically *opéras-comiques*: the notorious conservatism of the Paris Opéra prevented unconventional novelties from reaching this temple of high culture at all. Gounod's *Roméo et Juliette* (and *Faust*), as well as Bizet's *Les Pêcheurs de perles* and an abridged version of Berlioz's *Les Troyens*, came out at an opera house newly opened in 1847: the far more venturesome Théâtre Lyrique, which sought to emulate the splendour of grand opera within its limited financial resources. Having become the alternative home of the Opéra Comique, Paris's historical second opera company, it witnessed the premières of Lalo's *Le Roi d'Ys* and Massenet's *Werther* (following its world première in Vienna). Another five works on our album – Thomas' *Mignon*, Bizet's *Carmen*, Massenet's *Manon*, Berlioz's dramatic oratorio *La Damnation de Faust* and Offenbach's *Les Contes d'Hoffmann* – received their premières at the previous home of the Opéra Comique, the Salle Favart. It fell victim to a fire on May 25, 1887, a catastrophe that took place during a performance of *Mignon* and cost 84 people their lives. The Salle Favart at this same location today did not open its doors until 1898, a good five years after the première of *Werther*, the most recent opera on our album.

INFLECTIONS

In Paris's operatic hierarchy, an *opéra-comique* differed from a grand opera not only in its use of spoken dialogue, but also in its lighter inflection. This



applied even when the plot dealt with blood and thunder, as in *Carmen* or *Werther*. Remnants of this aesthetic are evident in the fondness for strophic forms shown in the *romances* composed by Ambroise Thomas to reflect Wilhelm Meister's love for the mysterious Mignon, doubtful whether this love will ever spring to life. Similarly Massenet's *Werther*, another Goethean hero, dutifully paraphrases two stanzas in emulation of the mythical bard Ossian: "Why awaken me, O breath of springtime? I feel your caresses on my brow", from the best-selling novel *The Sorrows of Young Werther* (1774). The same applies to Mylio's aubade from Lalo's *Le Roi d'Ys*: it is the serenade of a lovestruck youth waiting at the door to the bridal chamber in the palace of the legendary city of Ys, little knowing that a jealous rival will soon cause this Breton city to vanish beneath the waves of the sea.

But choice of form – whether the tripartite ABA design of Roméo's cavatina from Gounod's opera or the slow section of the great aria from Halévy's *La Juive* – is only one side of the coin: at least as important are the expressive contents of these lyrical snapshots. What does a tenor sing about when he soliloquises? Love, of course. There are counterexamples, to be sure, but they are few and far between: Éléazar, in *La Juive*, recalls how he assumed responsibility for his beloved adoptive daughter; the title heroes of Massenet's *Le Cid* and Berlioz's *Damnation de Faust* are shown praying. But obviously these cases are more or less veiled sublimations of erotic desire, as their diction makes only too clear.

VISIONS

Actually the word "desire" is much too weak. Far more than Italian or Russian opera of the same period, French opera focused on visions. How often the 14 excerpts on our album speak of dreams and ecstasy! In Massenet's opera *Des Grieux*, knowing full well that his happiness is in danger and yet suppressing that knowledge, launches into an intimate conversation with Manon by exclaiming, "A dream came to me". One act

later, recalling his first encounter with the capricious girl as she startles him in the seminary, he mournfully concludes that he had pursued "a foolish dream of love" that was "written on the wind". Gounod's Roméo, gazing upon Juliette, rapturously exclaims, "She is dreaming!" And in Massenet's *Le Cid* the eponymous hero, the Spanish commander Rodrigue, speaks of his "noble dream of glory" and "dreams of happiness".

It is not a woman but an entire continent that appears in a vision in Meyerbeer's *L'Africaine*: the Portuguese conquistador Vasco da Gama, basking in the sensual beauty of nature on Madagascar, sings of that "land of marvels". Exoticism and the gesture of colonial conquest are more subtly detectable in the background of the famous duet from Bizet's *Les Pêcheurs de perles*: two men on the isle of Ceylon recall how they espied a beauty adorned in flowers and gold in the Temple of Brahma: "O vision! O dream!"

Massenet's *Werther*, after delivering his above-mentioned meditation on spring, immediately connects the idea of a "love-dream" with physical contact: "Ah, that first kiss, my dream and my desire." By 1892 the strict morality of bourgeois society had relaxed at least to the point where operas could suggest things that, in Gounod's day, had been censored as unseemly...

STATES OF SUSPENSION

But how were such visions to be manifest in music? Using a vast arsenal of devices, composers depicted, with the subtlest of nuances, states of suspension between waking and dreaming, fantasy and reality. The French operatic tradition had always observed a distinction between declamation and "genuine" melody, so that many delicate gradations between almost toneless singing and ecstatic melody strike the ear. Moreover, the rug is often pulled out from beneath the feet of the musical depiction: the composer may dispense with an instrumental bass line or shift it into an unusually high and seemingly weightless register. In Meyerbeer's aria for Vasco da



Gama, for example, the “basset” voice of the English horn doubles the vocal line for long stretches at a time. In contrast, Don José, in Bizet’s “La fleur que tu m’avais jetée”, is initially accompanied only by spacious woodwinds and an extremely high bass line from the cellos (the only string instruments). The portrayal of weightlessness in the duet from *Les Pêcheurs de perles* is especially beautiful: the heavenly, ravishing melody is first played *pianissimo* by a single flute with accompanying harp arpeggios. While this is going on, Nadir, and later Zurga, recall the appearance of an otherworldly beauty, declaiming on the 5th degree of the scale (B-flat) and its neighbour notes. Only at the emphatic “Yes, it was she!” do the two men take up the melody with its extremely narrow intervals. And rather than exuding propulsive and surging optimism, this melody is ingrained in every detail with regression into depths of memory. The use of perfect cadences in the orchestra, familiar from countless concertos by Vivaldi and Bach, only reinforces this reference to bygone residues of memory, now accessible only in dreams.

Almost all the examples on our album employ the 5th degree of the scale in one way or another to express the “unmoored” state of solitary dreamers. Lalo’s *Mylio*, Meyerbeer’s *Vasco* and Massenet’s *Werther* all emphasize the 5th from the very outset of their vocal dream-visions. In the first meeting of Manon and Des Grieux, the young provincial nobleman spends several bars declaiming on the unchanging 5th (A). The more melodic section, “En fermant les yeux, je vois là-bas”, is similarly dominated by a motion centred on this pitch while the tonic D is almost anxiously avoided. More than that, the voice is accompanied solely by violas and muted violins: the lowest pitch, sustained for more than 15 bars, is the high A of the violas – the 5th scalar degree literally held “suspended in mid-air”.

Gounod’s *Roméo* assigns a high-register 5th to the rising sun as a metaphor for his burgeoning love. When Manon, in her Act III duet, begs her former lover to “love me again”, the orchestra remains poised on an unresolved dominant 7th chord on the 5th (C) for a full eight bars. Even



POSTER OF LALO'S "LE ROI D'YS"



Berlioz has Faust, in his F major aria, sing repeatedly on the 5th (C), and its chromatic neighbour-notes B and D-flat, to project the nervousness of his high-strung passionate spirit.

Nor have most of our composers neglected to take advantage of the extreme high register of the tenor voice. For all their lack of worldliness, brilliant heroes want the world (if not the entire universe) to lie at their feet. Gounod's Roméo, in a whispered but resolute *pianissimo*, commands the sun to "arise" with a simple word: "Parais!" In the second excerpt from Massenet's *Manon* both voices end *fortissimo* on the same high B-flat to reassure each other of their newly rekindled love. And Vasco da Gama regularly reaches a high B-flat to lend fitting expression to his appraisal of the situation: "You belong to me, O new world!"

DISILLUSION

Yet true men are not content with visions; their amorous desire aspires to physical fulfilment. The convoluted, almost caressing triplets in the central section of Hoffmann's *romance* conjure up the union of two bodies, even if the words "only" speak of the Muse. Much the same happens in the central section of *Manon* and Des Grieux's second duet, when the fallen heroine, "once so full of charm", tries to seduce the novice ("N'est-ce plus ma main que cette main presse?"). The undulating motions ensure her "success". True, the ensnared man initially responds to Manon's "Je t'aime!" (I love you) with the rhyme "blasphème" (blasphemy). But in the end he abandons all his vows, exclaiming "My life is in your heart, my life is in your eyes".

Beautiful dreams generally end in rude awakenings. In most operas the tragic denouement only takes shape in the final scene, as when Manon, in Act V of Massenet's opera, dies in Des Grieux's arms on the dusty road from Paris to Le Havre. Only in Thomas' *Mignon* does something akin to a happy ending seem possible. In Berlioz's *Le Troyens* after Virgil, Énée already

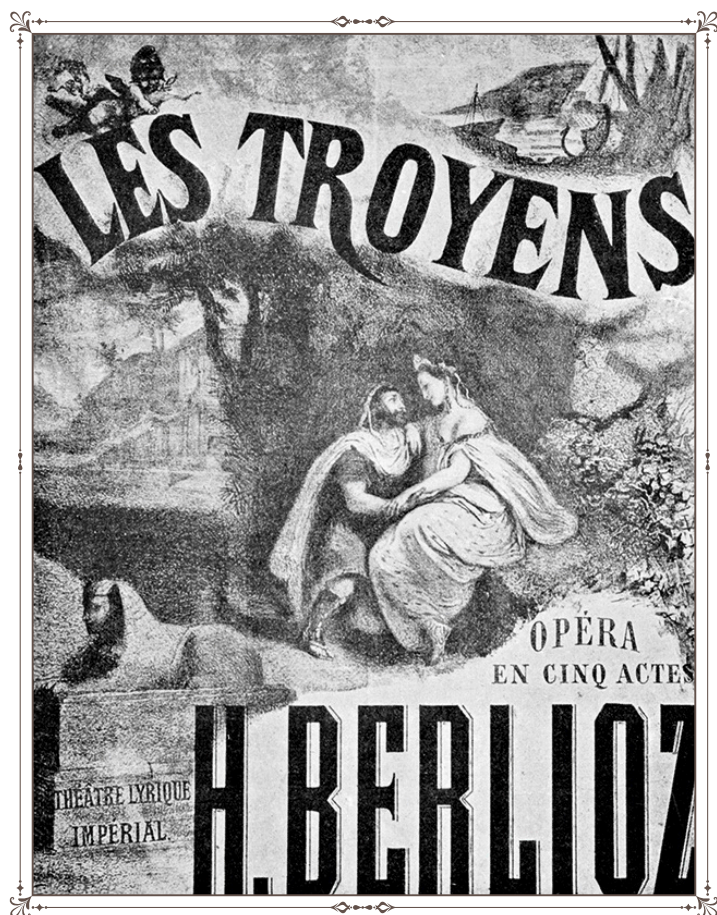
realises in the penultimate act that his divine mission is more important than his amorous bliss: the fugitive from Troy is to found a new city, Rome. "In great agitation" he sings of his "futile regrets" as his melodic lines descend above restless dissonant chords in the orchestra: "I must leave Carthage!"

Éléazar, the Jewish goldsmith in Halévy's *La Juive*, looks on in disbelief as Rachel, the girl he has taken in as his own daughter, is condemned to death for a crime that centuries later would be called "miscegenation". In a moving lament, with melancholy 3rds from two English horns, his descending melodies project a deep spiritual despondence. For a moment he seems willing to save Rachel's life by allowing her to renounce the Jewish faith. But faced with cries for a pogrom from a bloodthirsty offstage mob, he dedicates himself to his personal mission: both he and his daughter shall perish as martyrs for the Jewish cause.

Precisely midway between vision and disillusionment is the so-called Flower Aria from Bizet's *Carmen*. Abandoned by Carmen, Don José aspires to the pathos of grand opera, only to fall short in the attempt. The sensual 3rd at the opening of each phrase remains a fugitive impulse, absorbed by the descending motion. The deserter feels as if caught in a maelstrom: he has become an outcast criminal for the sake of Carmen. At the climax of his aria he calls himself, in words as unpoetic as they are alien to their operatic context, a "thing" that belongs to Carmen alone ("une chose à toi"). But rather than the expected A-flat, the high B-flat at the word "toi" is followed by a general pause, after which he proceeds an octave lower. His tenorial panache has utterly crumpled.

Massenet seems to have recalled this ironic fracturing of pathos when he allows his Manon to sing an echo of Bizet's melody. Spurned by her former lover, who has sought peace of mind in a seminary, she makes one last desperate attempt to seduce the young divine by offering an apology: she has treated him "cruelly and shamelessly" in the manner of Carmen ("Oui,





POSTER OF BERLIOZ'S "LES TROYENS"

je fus cruelle et coupable"). Her self-accusation is sung twice to a melodic line borrowed virtually intact from Don José's "La fleur que tu m'avais jetée", and this above the same D-flat triad. But it is shaded differently: Bizet has José begin on the major 3rd, while Massenet's Manon enters on the minor.

This oscillation between major and minor is another subtle device with which 19th-century opera composers managed to keep things suspended in mid-air. By accentuating the 3rd in the high register, whether major or minor, they also exploited a special sensual quality of the *bel canto* voice. Towards the end of Werther's soliloquy to spring, to choose but one example, the high A-sharp is "celebrated" as a major 3rd. Nowhere is the disconcerting perfume of a "suspended" 3rd employed to better effect than in the tenor's high register, where it imparts ravishing expression to intimate feelings and unworldly reveries.





L'OPERA



AMITIÉ FRANCO-ALLEMANDE

JONAS KAUFMANN

en conversation avec

THOMAS VOIGT



L'OPÉRA

La première chose qu'on remarque sur ton nouvel album, c'est la diversité des rôles et l'écart considérable entre leurs exigences vocales respectives : passer de Wilhelm Meister dans Mignon à Énée dans Les Troyens, c'est un peu comme passer de Tamino à Tannhäuser...

L'album offre un échantillon représentatif du répertoire de ténor dans l'opéra français. Je n'ai pas voulu enregistrer uniquement les grands tubes, mais aussi les ouvrages et les rôles qui ont marqué un moment-clé dans ma carrière. Wilhelm Meister, par exemple, mon premier grand rôle français. Je l'ai chanté à Toulouse en 2001. À cette époque, mon français était encore si approximatif que j'avais honte devant le metteur en scène Nicolas Joel, qui maîtrise toutes les langues. Je me suis dit : il va vraiment falloir améliorer ça !

Neuf ans plus tard, après tes débuts en Werther à l'Opéra Bastille, on pouvait lire : « Son français est parfait » !

Cela m'a fait un immense plaisir, surtout que je prenais un gros risque en chantant mon premier Werther à l'Opéra de Paris, pour ainsi dire « dans la fosse aux lions », entouré de chanteurs français et devant un public qui ne plaisante pas avec ces choses-là.

Comment as-tu fait pour assimiler en un laps de temps relativement court cette langue que beaucoup de chanteurs ne parviennent jamais à prononcer de manière vraiment satisfaisante ? Est-ce une question de travail assidu, d'ambition, un talent inné ?

En ce qui me concerne, je pense que c'est en grande partie un don qui tient à ma bonne oreille musicale. J'adore imiter les gens et les dialectes, et je suis capable de reproduire assez fidèlement leurs inflexions spécifiques. J'ai aussi un très bon coach pour préparer mes rôles français. Au début, j'avais les yeux plus grands que le ventre, je voulais « parler français mieux qu'un Français », et il a d'abord fallu que je redescende sur terre. Dans le cas de Werther, le disque enregistré par Georges Thill en 1931 m'a beaucoup aidé. Non seulement il est fantastique du point de vue vocal, mais son articulation est d'une clarté incomparable.

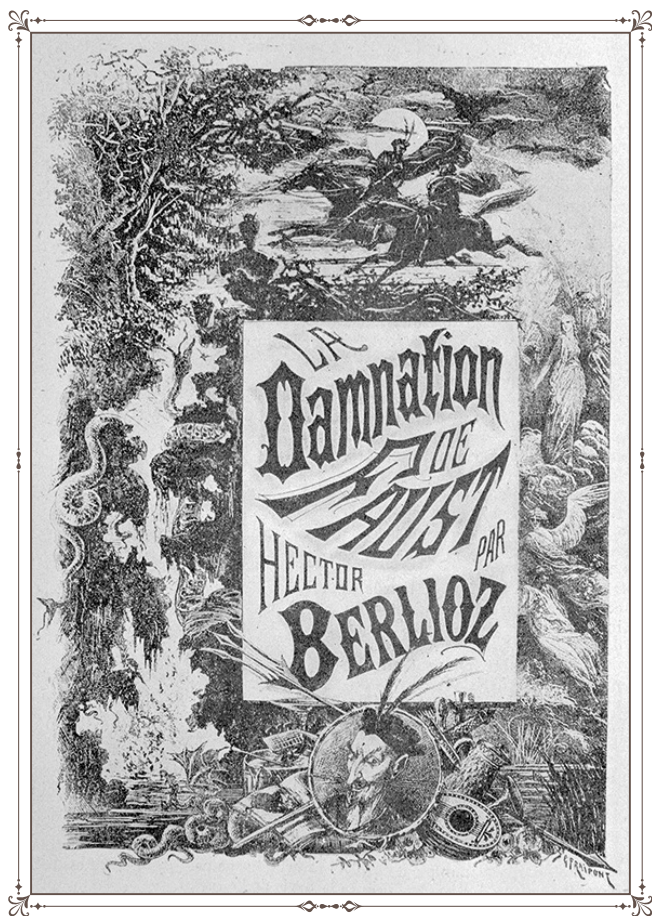
Wilhelm Meister, Werther, Faust – les compositeurs français semblent avoir eu un faible pour la littérature allemande. Sans oublier le cas particulier Hoffmann. Trouves-tu ces mariages franco-allemands réussis, ou as-tu parfois la sensation d'être assis entre deux chaises ?

Ça dépend des cas. Les *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach sont pour moi la symbiose idéale entre profondeur allemande et fantaisie française. Parmi les opéras français inspirés par Goethe, je trouve le *Werther* de Massenet beaucoup plus réussi que le *Faust* de Gounod. Massenet traduit l'univers de *Werther* avec une richesse de couleurs et de nuances absolument irrésistible. Je me sens donc parfaitement chez moi dans cet opéra, même si je dois reconnaître avoir eu beaucoup de mal à transposer en français ce texte allemand que je connais depuis mes années d'école. L'indécision du personnage, ses moments d'exaltation, ses ruminations, sa tendance à la dépression – tout cela nécessitait d'autres couleurs, mais la musique m'a évidemment beaucoup aidé.

À sa parution, le roman épistolaire de Goethe a entraîné une vague de suicides. Quelle est ta vision du personnage ? Est-ce un « loser », un dépressif, ou simplement un pauvre garçon incapable de surmonter son chagrin d'amour ?

Plutôt la dernière option. Je souhaite que le public éprouve de la sympathie pour le personnage et partage ses émotions. S'il donne l'impression d'être un loser et finit par taper sur les nerfs, c'est que quelque chose cloche dans mon interprétation. Parce que je le trouve sympathique, moi, et je voudrais qu'on le comprenne. Imagine ! Charlotte est son premier grand amour, et il souffre comme un chien, car il n'a encore jamais connu la douleur d'un amour non partagé. La principale difficulté du rôle est de faire comprendre ça au public d'aujourd'hui. Si on insiste trop sur ses souffrances, on risque de provoquer chez le spectateur une réaction du genre : « Allons, ressaisis-toi, ce n'est pas si grave ! » C'est pourquoi je prends soin de ne pas négliger les autres facettes du personnage : sa religiosité, son amour de la nature, sa gaucherie dans les « rapports sociaux ».





ENGRAVING OF BERLIOZ'S "LA DAMNATION DE FAUST"
FROM "LA VIE ILLUSTRÉE" (NO. 8. 1867)

Se pourrait-il que tu aies plus d'affinités avec le Faust de Berlioz qu'avec celui de Gounod ?

J'aime beaucoup la musique de Gounod et j'ai choisi d'enregistrer la magnifique scène de Roméo. J'aime aussi *Faust* – surtout la Scène du jardin – mais, pour moi, c'est un exemple de grand opéra français et non pas une adaptation de Goethe. Transposer le microcosme *Faust* sur la scène d'un théâtre lyrique me paraît d'ailleurs quasiment impossible. De toutes les versions de *Faust* que je connais, ma préférée est celle de Berlioz, ne serait-ce que pour l'incroyable richesse des couleurs orchestrales. Ma première *Damnation de Faust*, à Bruxelles en 2002, a été une expérience absolument merveilleuse, d'autant plus que c'était aussi ma première collaboration avec Tony Pappano. Je suis depuis très attaché à cette œuvre et j'ai dit oui quand l'Opéra de Paris m'a proposé de la reprendre après une longue interruption.

Le rôle d'Énée dans Les Troyens de Berlioz est l'un des plus exigeants du répertoire, mais aussi l'un des plus séduisants. Tu l'avais étudié en 2012 pour la nouvelle production dirigée par Pappano au Royal Opera House.

Malheureusement, le projet n'a pas abouti. J'ai donc été ravi de pouvoir enregistrer la grande scène d'Énée pour l'album. Cette musique est si envoûtante que je n'avais qu'une envie : la chanter enfin avec orchestre. Pendant que Bertrand de Billy faisait répéter les musiciens, je piaffais d'impatience de me joindre à eux.

Pourquoi avoir choisi d'enregistrer l'air de Don José dans Carmen en commençant, non pas par l'introduction instrumentale comme cela se fait d'habitude, mais un peu avant, au moment où Don José s'écrie : « Je le veux ! Carmen, tu m'entendras ! » ?

Commencer par la suave mélodie du hautbois donnerait une fausse idée de cette scène qui naît de la dispute entre Carmen et José. L'air connu sous le nom d'« Air de la fleur » est – pour employer une formule un peu pompeuse – une sorte d'auto-thérapie. Plus encore qu'il ne raconte son histoire à Carmen, José se la raconte à lui-même. Et c'est à ce moment qu'il prend conscience de ce qui lui est arrivé. Pendant les deux mois qu'il a passés en prison, un sentiment indéfinissable n'a pas cessé de le



tourmenter. Jusqu'à présent, l'« amour » était pour lui quelque chose d'inoffensif : l'amour pour sa mère, l'amour pour son amie d'enfance Micaëla. Tout ça était bien gentil, aimable, platonique. Mais depuis que Carmen est apparue, José est la proie d'un démon qui ne lui laisse aucun répit. Après avoir purgé sa peine, il retourne immédiatement voir Carmen. Et elle lui inflige un tel camouflet qu'il ne peut s'empêcher de lui dire : « Regarde ce que tu as fait de moi ! » Il met son cœur à nu devant elle, il lui avoue – et s'avoue à lui-même – toute l'emprise qu'elle a sur lui.

Le second extrait de Bizet, le duo des Pêcheurs de perles, est également un grand classique.

Mais là non plus, on ne doit pas détacher la musique du contexte : deux hommes épris de la même femme se jurent une amitié éternelle – en d'autres termes : ils font serment de ne pas être jaloux l'un de l'autre. Cette scène est néanmoins dominée avant tout par sa merveilleuse mélodie, qui captive immédiatement l'auditeur. Et par l'harmonie des voix de ténor et baryton. Chanter cette musique avec Ludovic a été un véritable bonheur, et avec en plus les sonorités somptueuses du Bayerisches Staatsorchester – que demander de plus ?

Ludovic et toi avez souvent partagé la scène, le duo que vous formez est qualifié d'idéal, en particulier dans La forza del destino de Verdi. En revanche, tu n'as chanté jusqu'à présent qu'un seul concert d'opérette avec Sonya Yoncheva, ta partenaire dans le duo de Manon de Massenet.

Ce qui n'est pas le pire moyen de se préparer pour *Manon* ! (rire) Notre première collaboration à l'opéra sera elle aussi consacrée à un ouvrage en français, mais de la plume d'un compositeur italien : le *Don Carlos* de Verdi dans sa version originale française à l'Opéra Bastille.

Tu as déjà souvent chanté l'air du Cid en concert. L'Aubade du Roi d'Ys – le morceau de l'album qui requiert la voix la plus légère – est, pour autant que je sache, une première.

Pas exactement. « Vainement, ma bien-aimée » est le tout premier morceau français que j'ai chanté au conservatoire quand j'avais 21, 22 ans. Mon professeur Céline Dutilly m'avait dit : « Toi qui as des aigus faciles,

c'est tout à fait un morceau pour toi. » Ma voix était alors nettement plus légère et plus claire qu'aujourd'hui. C'est ainsi que j'ai découvert cet air dont j'apprécie beaucoup le caractère plus léger, comparable à une chanson, et les phrases *piano*. Sinon, je serais sans doute passé à côté, car malheureusement Lalo est presque oublié aujourd'hui, alors qu'il occupait une place importante dans la vie musicale française en tant que compositeur et musicien de chambre.

Les opéras de Meyerbeer et Halévy sont, eux aussi, beaucoup moins souvent à l'affiche qu'il y a cent ans, mais ils comptent parmi les plus beaux exemples du genre du grand opéra.

Et les scènes que j'ai enregistrées pour l'album sont quasiment incontournables pour un ténor. De Caruso à Pavarotti, en passant par Joseph Schmidt et Rudolf Schock, presque tous les grands ténors ont enregistré l'air « Ô paradis » de Vasco de Gama. La musique de Meyerbeer, injustement qualifiée par Wagner d'« effet sans cause », possède dans ses meilleurs moments une puissance capable de galvaniser les foules. Au départ, nous avons caressé l'idée d'enregistrer le grandiose duo d'amour entre Raoul et Valentine dans *Les Huguenots*, mais il dure 16 minutes, et cela aurait dépassé le cadre d'un récital.

Contrairement à ce que suggère son titre, La Juive de Halévy est en premier lieu un véhicule pour les ténors dotés d'un grand pouvoir expressif. Après Caruso, le rôle d'Éléazar a été marqué par des chanteurs issus de la tradition des chœurs de synagogue : Richard Tucker et Neil Shicoff.

Sans oublier le beau-frère de Tucker, Jan Peerce ! Son enregistrement de « Rachel, quand du Seigneur » m'a tellement électrisé que j'aurais volontiers étudié le rôle tout entier.

Ce n'est peut-être pas une bonne idée. Lorsqu'il a incarné Éléazar au Met, Caruso était déjà gravement malade, et Tucker a succombé à une crise cardiaque avant de pouvoir couronner sa longue carrière au Met en chantant ce rôle.

Heureusement que je ne suis pas superstitieux !





L'OPERA

EN SUSPENS
VISIONS LYRIQUES DU
XIXE SIÈCLE FRANÇAIS

par
ANSELM GERHARD



L'OPÉRA

Quand on pense à l'opéra français du XIX^e siècle, on a aussitôt devant les yeux le palais Garnier, cet énorme et somptueux édifice qui, en plein cœur de Paris, couronne la perspective de la tout aussi imposante avenue de l'Opéra. Répondant à une commande de Napoléon III, l'architecte Charles Garnier n'a rien négligé pour satisfaire aux exigences de prestige et d'ostentation des élites parisiennes, et plus particulièrement de la nouvelle aristocratie de l'argent. Il s'agit d'un des rares théâtres où les foyers et escaliers occupent plus de place que les espaces de fonction : la salle et la scène ne représentent qu'un tiers environ de la surface totale. Ce faste somptuaire n'alla évidemment pas sans soulever des critiques. Si Gaston Leroux choisit de situer l'action de son roman d'épouvante *Le Fantôme de l'Opéra* (1910) dans les sinistres sous-sols du bâtiment, c'était aussi une manière de prendre ses distances par rapport à tant de pompe architecturale.

La construction de ce monument à la gloire du Second Empire n'était pas achevée lorsque la France perdit la guerre contre la Prusse et ses alliés allemands en 1870. Ainsi, par une des bizarres ironies de l'histoire française, l'inauguration du palais Garnier n'eut lieu qu'après la chute du neveu de Napoléon I^{er}, en janvier 1875, dans la cinquième année de la III^e République. Par la suite, le théâtre eut longtemps du mal à assurer son rôle de première scène lyrique parisienne. Pas moins de cinq des opéras figurant sur cet album datent des deux dernières décennies du XIX^e siècle, mais seul *Le Cid* de Massenet fut créé au palais Garnier, le 30 novembre 1885.

Deux autres opéras, *La Juive* de Halévy (1835) et *L'Africaine* de Meyerbeer (1865), avaient vu le jour dans la salle Le Peletier ; ce bâtiment situé à proximité du boulevard Haussmann et des grands magasins fut ravagé par un incendie en 1873. Les deux productions se distinguaient par leurs décors somptueux : dans *La Juive*, plus d'une douzaine de vrais chevaux escortaient l'entrée de l'empereur dans la Constance de l'an 1414 ; dans *L'Africaine*, une machinerie élaborée permettait de montrer le pont incliné d'un voilier ayant chaviré dans une tempête. En un sens, l'Opéra de Paris était

l'équivalent de l'industrie cinématographique d'Hollywood. À condition de pouvoir se payer l'un des (onéreux) billets d'entrée, c'était là qu'on trouvait le show business vraiment spectaculaire, le seul lieu qui offrit les effets spéciaux les plus modernes et l'opportunité de se faire une image plastique de pays lointains et d'époques révolues.

La plupart des opéras présentés ici furent en revanche donnés (dans un premier temps) sur des scènes moins prestigieuses. Il y a plusieurs raisons à cela : des œuvres comme *Mignon*, *Carmen* et *Manon* comportent des dialogues parlés et entraient donc dans la catégorie de l'opéra-comique. Mais c'est avant tout le conservatisme notoire de l'Opéra de Paris qui empêchait que de nouvelles œuvres peu conventionnelles fussent données dans ce temple de la haute culture. *Le Roméo et Juliette* et *le Faust* de Gounod furent ainsi créés – au même titre que *Les Pêcheurs de perles* de Bizet et une version abrégée des *Troyens* de Berlioz – dans un théâtre fondé en 1847 : le Théâtre-Lyrique, maison à l'esprit beaucoup plus aventureux qui s'efforçait de rivaliser, en dépit de moyens limités, avec les fastes du grand opéra. Ce même théâtre accueillit les créations du *Roi d'Ys* de Lalo et du *Werther* de Massenet (après la création mondiale à Vienne) pendant qu'il servait de logement provisoire à l'Opéra-Comique, seconde plus ancienne compagnie d'opéra parisienne. Cinq autres œuvres – *Mignon* de Thomas, *Carmen* de Bizet, *Manon* de Massenet, l'oratorio *La Damnation de Faust* de Berlioz et *Les Contes d'Hoffmann* de Offenbach – virent le jour à la salle Favart, précédent siège de l'Opéra-Comique, qui fut détruite par un incendie qui coûta la vie à 84 personnes, le 25 mai 1887, pendant une représentation de *Mignon*. La salle Favart qui s'élève aujourd'hui à la même place n'ouvrit qu'en 1898, cinq ans après la création de *Werther*, le plus récent opéra sur cet album.

STYLE ET TON

Dans la hiérarchie des théâtres lyriques parisiens, l'opéra-comique se distinguait du grand opéra non seulement par ses dialogues parlés, mais par



un style musical plus léger – une différence de ton maintenue jusque dans les scènes les plus dramatiques (par exemple, le meurtre dans *Carmen* ou le suicide dans *Werther*). On observe un reliquat de cette esthétique dans la prépondérance de la forme strophique : le Wilhelm Meister d'Ambroise Thomas chante une romance strophique où s'exprime son amour pour l'énigmatique Mignon – sans savoir s'il sera lui-même en mesure d'éveiller de doux sentiments dans le cœur de la jeune fille ; le Werther de Massenet, autre héros issu de l'univers goethéen, paraphrase en deux strophes les paroles – elles-mêmes inspirées du légendaire Ossian – du roman à succès *Les Souffrances du jeune Werther* (1774) dans son air « Pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps ? » ; dans l'extrait du *Roi d'Ys* de Lalo, Mylio chante une aubade strophique devant les portes de la chambre de sa bien-aimée qui s'apprête à l'épouser – il ignore qu'une rivale jalouse ouvrira bientôt les écluses et que la fabuleuse ville bretonne sera engloutie par les flots de l'océan.

Le choix des formes musicales – par exemple, une forme ABA pour la cavatine de Roméo dans l'opéra de Gounod ou la section lente du grand air d'Éléazar dans *La Juive* de Halévy – n'est cependant qu'un élément. Tout aussi important est le contenu de ces instantanés lyriques : de quoi parle un ténor lorsqu'il se retrouve seul ? Il parle « naturellement » d'amour. Les exceptions sont rares : dans *La Juive*, Éléazar se souvient comment il adopta jadis sa fille chérie ; le héros éponyme du *Cid* de Massenet et le Faust de Berlioz sont présentés en train de prier. Mais le vocabulaire révèle qu'il s'agit ici d'une sublimation plus ou moins voilée du désir érotique.

VISIONS

En fait, il ne suffit pas de parler ici de « désir ». L'opéra français du XIX^e siècle, plus encore que ses homologues italiens ou russes, se focalise sur des visions. Combien de fois n'est-il pas question de rêve ou d'extase dans les quatorze extraits réunis ici ! Au début de sa conversation intime avec Ma-

non, le Des Grieux de Massenet s'exclame : « Je viens de faire un rêve » ; à l'acte suivant, alors qu'il repense à sa première rencontre avec la capricieuse jeune fille, il constate amèrement : « Non ! j'avais écrit sur le sable ce rêve d'amour insensé ». Dans l'opéra de Gounod, Roméo, posté sous le balcon de Juliette, imagine la jeune fille : « Elle rêve ! » Dans *Le Cid* de Massenet, le chevalier espagnol Rodrigue évoque son « beau rêve de gloire » et ses « rêves de bonheur ».

Avec *L'Africaine* de Meyerbeer, la vision n'est plus une femme mais un continent tout entier : ébloui par la beauté sensuelle de la nature de Madagascar, l'explorateur portugais Vasco de Gama chante le « pays merveilleux ». Exotisme et conquête colonialiste transparaissent de manière plus subtile derrière le célèbre duo des *Pêcheurs de perles* de Bizet : sur l'île de Ceylan, deux hommes se rappellent avoir entraperçu au fond du temple de Brahma une beauté parée de fleurs et d'or : « Ô vision ! ô rêve ! »

Juste après sa méditation sur le printemps, le Werther de Massenet rattache l'idée du « rêve d'amour » à la fusion charnelle : « Ah ! ce premier baiser, mon rêve et mon envie ! » En 1892, les codes rigoureux de la société bourgeoise s'étaient suffisamment relâchés pour qu'on pût suggérer sur la scène d'opéra ce qui était encore inconcevable à l'époque de Gounod...

EN SUSPENS

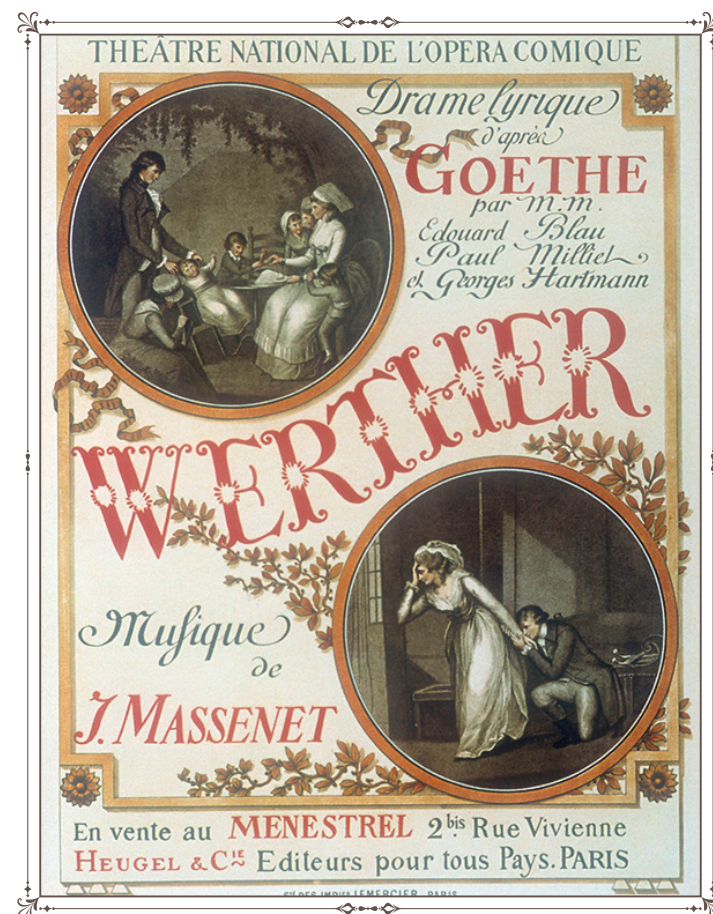
Mais comment traduire de telles visions en musique ? Les compositeurs eurent recours à divers moyens pour décrire jusque dans les plus infimes nuances ce flottement entre l'état de rêve et l'état de veille, entre imagination et réalité. La tradition française d'opéra ayant toujours soigneusement distingué la déclamation de la « véritable » mélodie, de très nombreux degrés étaient possibles entre le chant à peine murmuré et les grandes envolées lyriques. Ils n'hésitèrent pas non plus à couper l'herbe sous le pied de la musique en renonçant à une ligne de basse instrumentale, ou en pla-



çant celle-ci dans un registre exceptionnellement aigu afin de suggérer un état d'apesanteur. Dans l'air de Vasco de Gama, la ligne vocale est doublée pendant de longs passages par la voix de « basset » du cor anglais, tandis qu'au début de l'« Air de la fleur » Don José n'est accompagné que de vents aériens et d'une ligne de violoncelles (les seuls instruments à cordes) au sommet de leur registre. Le duo des *Pêcheurs de perles* propose une mise en scène musicale particulièrement séduisante de l'apesanteur : la céleste mélodie est tout d'abord exposée *pianissimo* par une flûte solo au-dessus des arpegges de harpe ; puis Nadir et Zurga évoquent successivement l'apparition de la beauté surnaturelle en déclamant sur le cinquième degré (*si bémol*) et les notes voisines, ne reprenant la mélodie qu'au moment de l'emphatique « Oui, c'est elle ! » Par ailleurs, la mélodie se distingue par de tout petits intervalles, et, loin de respirer l'optimisme, elle suggère un repli dans les profondeurs du souvenir. L'emploi de cadences procédant par quintes à l'orchestre, telles qu'on en trouve dans d'innombrables concertos de Vivaldi ou Bach, vient renforcer le sentiment d'un souvenir vague, lointain, inaccessible sinon par le rêve.

Dans presque tous les exemples réunis ici, le cinquième degré sert à traduire la « déconnection » des rêveurs par rapport à leur environnement : Mylio, Vasco de Gama et Werther accentuent la quinte dès le début de leurs visions musicales. Lors de la première rencontre entre Manon et Des Grieux, le jeune gentilhomme de province déclame pendant plusieurs mesures sur une seule et même note (un *la*, le cinquième degré), et le passage « En fermant les yeux, je vois » est lui aussi centré autour de cette note, tandis que la tonique *ré* est évitée comme si elle lui faisait peur. Plus encore : l'accompagnement se réduit aux violons et altos en sourdine, la note la plus grave étant un *la* aigu des altos maintenu pendant plus de quinze mesures – un cinquième degré « en suspens ».

Chez Gounod, Roméo assigne la quinte dans le registre aigu au soleil levant, métaphore de son amour naissant. Lorsque Manon implore son



POSTER OF MASSENET'S "WERTHER" (GRASSET)



ancien amant de lui « rendre son amour » dans le duo du troisième acte, l'orchestre reste suspendu pendant huit mesures sur un accord de septième de dominante non résolu sur la quinte *do*. Dans l'air en fa majeur de Faust, Berlioz laisse lui aussi son héros chanter sur le cinquième degré *do* (et les notes voisines si et ré bémol) pour nous faire sentir sa nervosité.

Les compositeurs ne se sont naturellement pas privés d'exploiter l'extrême aigu du registre de la voix de ténor. Tout déconnectés du monde qu'ils soient, les héros entendent malgré tout avoir celui-ci (sinon l'univers entier) à leurs pieds : le Roméo de Gounod ordonne au soleil de se montrer avec un « Parais ! » *pianissimo* mais impérieux. Dans le second extrait de *Manon*, les deux voix culminent sur un *si* bémol aigu (*fortissimo*) pour affirmer que leur amour n'a rien perdu de son ardeur. Quant à Vasco de Gama, il revient plusieurs fois à ce même *si* bémol aigu lorsqu'il proclame : « Tu m'appartiens, ô nouveau monde ».

DÉSILLUSIONS

Les vrais hommes ne se contentent toutefois pas de visions, leur désir érotique exige une satisfaction physique. Dans la section médiane de la Romance d'Hoffmann, les lignes tortueuses mais caressantes des triolets suggèrent la fusion de deux corps, même s'il n'est ici question « que » d'une muse. Au cours du second duo entre Manon et Des Grieux, alors que l'héroïne déchue tente de réveiller l'amour dans le cœur du novice (« N'est-ce plus ma main que cette main presse ? »), ses phrases sinueuses – Massenet indique sur la partition « avec un grand charme et très caressant » – garantissent le succès de l'entreprise ; le jeune homme réagit certes en faisant tout d'abord rimer le « Je t'aime ! » de Manon avec « blasphème », mais il finit par oublier ses vœux sacrés, car sa « vie est dans le cœur, dans les yeux » de Manon. Le réveil qui succède à un beau rêve est généralement teinté d'amertume. Dans la plupart des opéras, le dénouement tragique se concrétise au cours de la toute dernière scène, par exemple lorsque Manon meurt

dans les bras de Des Grieux sur la route poussiéreuse du Havre à la fin du cinquième acte de l'opéra de Massenet. Seul le *Mignon* d'Ambroise Thomas semble offrir la possibilité d'un « happy end ». Dans *Les Troyens*, l'opéra de Berlioz d'après Virgile, Énée réalise en revanche dès l'avant-dernier acte que la mission divine passe avant son propre bonheur amoureux : appelé à fonder la cité de Rome, le Troyen fugitif chante « dans une grande agitation » des lignes descendantes au-dessus des accords dissonants et tumultueux de l'orchestre, évoquant ses « inutiles regrets » : il doit « quitter Carthage ».

Éléazar, le joaillier juif de *La Juive*, assiste stupéfait à la condamnation à mort de sa fille adoptive Rachel pour un crime qui, cent ans après la composition de l'opéra, portera le nom de « honte raciale » (*Rassenschande*). Introduite par les tierces mélancoliques de deux cors anglais, sa plainte émouvante décrit l'abaissement dans lequel il est plongé. Pendant un instant, Éléazar songe à sauver la vie de Rachel en l'autorisant à abjurer sa foi. Mais bientôt, entendant les cris féroces de la foule assoiffée de sang, il prend conscience de sa mission personnelle : lui et sa fille mourront en martyrs pour la cause juive.

L'« Air de la fleur » que chante Don José dans *Carmen* se situe, lui, à mi-chemin entre vision et désillusion. Abandonné par la belle gitane, le soldat émule le pathos du grand opéra, mais sans y parvenir vraiment. La tierce sensuelle au début de chaque phrase n'exerce qu'un attrait fugace, elle est aussitôt entraînée dans un mouvement descendant. Don José se sent pris dans un tourbillon, il est devenu criminel pour l'amour de Carmen. Au point culminant de son solo, il se décrit comme « une chose à toi », formule prosaïque qui détone dans le contexte d'un opéra. Par ailleurs, le *si* bémol aigu sur le mot « toi » n'est pas suivi du *la* bémol auquel on pourrait s'attendre, mais d'un silence : le ténor est brisé dans son élan. Massenet s'est apparemment souvenu de cette rupture ironique du pathos en composant *Manon*. Voyant que son ancien amant repousse ses avances, Manon a recours à une ultime tactique pour séduire le jeune homme venu chercher la paix de l'âme au séminaire : elle reconnaît s'être mal conduite – à la manière de Carmen –



envers lui et le supplie de lui pardonner (« Oui, je fus cruelle et coupable »). Cette double accusation est chantée sur une ligne mélodique qui reprend presque note pour note le thème de l'air de Don José, et sur le même accord de *ré* bémol majeur – à une nuance près : l'air de José commence par une tierce majeure, celui de Manon par une tierce mineure. Les compositeurs d'opéra du XIX^e siècle ont souvent joué de l'ambiguïté entre majeur et mineur pour maintenir le discours musical en suspens. La tierce (majeure ou mineure) dans le registre aigu est d'ailleurs l'un des éléments les plus sensuels de l'art vocal : voyez comment le solo du printemps de Werther – pour ne citer qu'un exemple – est soudain illuminé, juste avant la fin, par un *la* dièse aigu rayonnant. Jamais le parfum entêtant d'une tierce « en suspens » n'a mieux exprimé les rêves d'amour que dans le registre aigu de la voix de ténor.



LYRICS

GESANGSTEXTE

PAROLES



L'OPÉRA

CHARLES GOUNOD

Roméo et Juliette

ROMÉO

- 1 L'amour ! L'amour !
Oui, son ardeur a troublé tout mon être !
Mais quelle soudaine clarté
resplendit à cette fenêtre !
C'est là que dans la nuit rayonne sa beauté !

Ah ! lève-toi, soleil ! fais pâlir les étoiles,
qui, dans l'azur sans voiles,
brillent au firmament.
Ah ! lève-toi ! Parais ! parais !
astre pur et charmant !
Elle rêve ! Elle dénoue
une boucle de cheveux
qui vient caresser sa joue !
Amour ! Amour ! porte-lui mes vœux !
Elle parle ! Qu'elle est belle !
Ah ! je n'ai rien entendu !
Mais ses yeux parlent pour elle,
et mon cœur a répondu !
Ah ! lève-toi, soleil ! fais pâlir les étoiles,
qui, dans l'azur sans voiles,
brillent au firmament.
Ah ! lève-toi ! Parais ! parais !
astre pur et charmant !

JULES MASSENET

Werther

WERTHER

- 2 Traduire...
Ah ! bien souvent mon rêve s'envola
sur l'aile de ces vers, et c'est toi, cher poète,
qui bien plutôt était mon interprète !
Toute mon âme est là !

« Pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps ?
Pourquoi me réveiller ?
Sur mon front, je sens tes caresses,
et pourtant bien proche est le temps
des orages et des tristesses !
Pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps ?
Demain dans le vallon viendra le voyageur,
se souvenant de ma gloire première,
et ses yeux vainement chercheront ma splendeur :

ROMEO

Love! Love!
Yes, her passion has unsettled my whole being!
But what light suddenly
illuminates that window?
There, in the night, shines her radiant beauty!

Ah! rise, O sun! Blaze more brightly
than the stars that glow
in heaven's unclouded azure.
Ah! rise now! Appear! appear!
pure and charming sun!
She is dreaming! She is untwining
a pretty curl
brushing her cheek!
Love! love! take my pledge to her!
She speaks! How beautiful she is!
Ah, I heard no sound at all!
But her eyes speak on her behalf,
and my heart has answered them!
Ah! rise, O sun! Blaze more brightly
than the stars that glow
in heaven's unclouded azure.
Ah! rise now! Appear! appear!
pure and charming sun!

WERTHER

I had begun to translate...
Ah! So often my dreams took flight
on the wings of these lines, and it was you, dear poet,
who understood me, not I you!
My very soul lies in these pages!

"Why awaken me, O breath of springtime?
Why awaken me?
I feel your caresses on my brow,
and yet the season of storms
and sadness is nigh!
Why awaken me, O breath of springtime?
Tomorrow a traveller will come to the valley,
remembering my former glory,
but in vain his eyes will seek out my light:

ROMEO

Die Liebe! Die Liebe!
Ja, ihr Feuer hat mich ganz verwirrt!
Doch welches strahlende Licht
erleuchtet auf einmal dieses Fenster?
Ihre Schönheit erhellt die Nacht!

Zeig dich, o Sonne! Lass die Sterne erblassen,
die im wolkenlosen Himmel prangen,
dort oben am Firmament.
Ach, erhebe dich! Erscheine,
du reines, liebliches Gestirn!
Sie träumt! Sie löst
eine Haarlocke,
die ihre Wange küsst!
Liebe! O Liebe! Bring ihr meine Botschaft!
Sie spricht! Wie schön sie doch ist!
Ach, ich habe ihre Worte nicht gehört.
Doch ihre Augen sprechen für sie,
und mein Herz gab ihr Antwort!
Zeig dich, o Sonne! Lass die Sterne erblassen,
die im wolkenlosen Himmel prangen,
dort oben am Firmament.
Ach, erhebe dich! Erscheine,
du reines, liebliches Gestirn!

WERTHER

Übersetzen...
Ach, wie häufig erhoben sich meine Träume
auf den Flügeln des Gedichts, und du,
lieber Dichter, warst mir ein teurer Übersetzer!
Hier ruht meine ganze Seele!

»Warum weckst du mich, du Frühlingshauch?
Warum weckst du mich?
Du streichelst meine Stirn,
doch nah ist schon die Zeit
der Schwermut und der Stürme!
Warum weckst du mich, du Frühlingshauch?
Morgen kommt der Wanderer ins Tal,
erinnert sich an meinen verflissenen Ruhm,
doch vergeblich sucht er meine Herrlichkeit:



ils ne trouveront plus que deuil et que misère.
Hélas ! pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps ? »

AMBROISE THOMAS

Mignon

WILHELM

- 3 Elle ne croyait pas, dans sa candeur naïve,
que l'amour innocent qui dormait dans son cœur
dût se changer un jour en une ardeur plus vive
et troubler à jamais son rêve de bonheur.
Pour rendre à la fleur épuisée
sa fraîcheur, son éclat vermeil,
ô printemps, donne-lui ta goutte de rosée,
ô mon cœur, donne-lui ton rayon de soleil.

C'est en vain que j'attends un aveu de sa bouche,
je veux connaître en vain ses secrètes douleurs ;
mon regard l'intimide et ma voix l'effarouche,
un mot trouble son âme et fait couler ses pleurs.
Pour rendre à la fleur épuisée
sa fraîcheur, son éclat vermeil,
ô printemps, donne-lui ta goutte de rosée,
ô mon cœur, donne-lui ton rayon de soleil.

GEORGES BIZET

Carmen

JOSÉ

- 4 Je le veux ! Carmen, tu m'entendras !
La fleur que tu m'avais jetée
dans ma prison m'était restée.
Flétrie et sèche, cette fleur
gardait toujours sa douce odeur.
Et pendant des heures entières,
sur mes yeux, fermant mes paupières,
de cette odeur je m'enivrais
et dans la nuit je te voyais.
Je me prenais à te maudire,
à te détester, à me dire :
pourquoi faut-il que le destin
l'ait mise là sur mon chemin ?
Puis je m'accusais de blasphème
et je ne sentais en moi-même
qu'un seul désir, un seul espoir :
te revoir, ô Carmen, oui, te revoir !
Car tu n'avais eu qu'à paraître,

they will find nothing but grief and misery.
Alas! Why awaken me, O breath of springtime?"

WILHELM

In her naive simplicity, she did not believe
that the innocent love slumbering in her heart
would one day have to change into a fierier passion
and disturb for ever her dream of happiness.
To return to this poor withered flower
its fresh bloom and crimson hue,
O spring, give her a drop of your dew,
O my heart, give her a ray of your sunshine.

In vain do I wait for a confession from her lips,
in vain do I long to learn of her secret sorrows;
my gaze intimidates her and my voice frightens her,
my words trouble her soul and make her tears flow.
To return to this poor withered flower
its fresh bloom and crimson hue,
O spring, give her a drop of your dew,
O my heart, give her a ray of your sunshine.

JOSÉ

You'll hear me out, Carmen, I insist!
I kept with me in prison
the flower you once threw to me.
Though faded and dry, it
never lost its sweet perfume.
And hour after hour,
closing my eyes,
I grew drunk on that perfume,
your image before me in the night.
I began to curse you,
to hate you, to say to myself:
"Why did fate have to
bring her into my life?"
Then I accused myself of blasphemy
and felt within myself
just one desire, one hope:
to see you again, Carmen, yes, to see you again!
For you had only to appear

Er findet nur Trauer und Elend!
Ach! Warum weckst du mich, du Frühlingshauch?«

WILHELM

In ihrer schlichten Unschuld ahnte sie nicht,
dass die reine Liebe, die in ihrem Herzen schlummerte,
sich einst zu flammender Leidenschaft wandeln
und für immer ihre selige Ruhe stören würde.
Um der matten Blume
wieder Glanz und Frische zu geben,
schenk ihr, o Frühling, einen Tropfen Tau;
schenk ihr, mein Herz, deinen Sonnenstrahl.

Vergeblich warte ich auf ihr Bekenntnis,
harre der Offenbarung ihres geheimen Schmerzes;
mein Blick verängstigt sie, meine Stimme erschreckt sie,
ein einziges Wort wühlt ihre Seele auf, und ihre Tränen
fließen.

Um der matten Blume
wieder Glanz und Frische zu geben,
schenk ihr, o Frühling, deinen Tau;
schenk ihr, mein Herz, deinen Sonnenstrahl.

JOSÉ

Ich will es! Carmen, du sollst mich anhören!
Die Blume, die du mir zuwarfst,
blieb im Kerker bei mir;
sie welkte und vertrocknete,
doch nie verging ihr süßer Duft.
Ganze Stunden lang
ruhte sie auf meinen geschlossenen Lidern,
ich berauschte mich an ihrem Duft,
und du erschienst mir in der Nacht.
Zuzeiten verfluchte ich dich,
war voller Hass und fragte mich:
Warum nur, ja warum führte dich das Schicksal
auf meinen Weg?
Dann fühlte ich mich wieder schuldig
und in mir regte sich
nur eine Hoffnung, nur ein Wunsch:
dich wiederzusehen, Carmen, ja, dich wiederzusehen!
Wärst du erschienen,



qu'à jeter un regard sur moi
pour t'emparer de tout mon être,
ô ma Carmen !
Et j'étais une chose à toi.
Carmen, je t'aime !

Les Pêcheurs de perles

ZURGA

- ▣ C'est toi, toi qu'enfin je revois !
Après de si longs jours, après de si longs mois
où nous avons vécu séparés l'un de l'autre,
Brahma nous réunit ! quelle joie est la nôtre !
Mais parle, es-tu resté fidèle à ton serment ?
Est-ce un ami que je revois ou bien un traître ?

NADIR

De mon amour profond, j'ai su me rendre maître !

ZURGA

Oublions le passé, fêtons ce doux moment !
Soyons frères, restons amis toute la vie !
Mon cœur a banni sa folie !

NADIR

Oui, le calme est venu pour toi,
mais l'oubli ne viendra jamais !

ZURGA

Que dis-tu ?

NADIR

Zurga, quand tous deux nous toucherons à l'âge
où les rêves des jours passés
de notre âme sont effacés,
tu te rappelleras notre dernier voyage ;
et notre halte aux portes de Candi.

ZURGA

C'était le soir !
Dans l'air par la brise attiédi,
les brahmines au front inondé de lumière
appelaient lentement la foule à la prière !

NADIR

Au fond du temple saint,
paré de fleurs et d'or,
une femme apparaît !
Je crois la voir encore !

and glance in my direction
to take possession of me entirely,
O my Carmen!
And I belonged to you alone.
Carmen, I love you!

ZURGA

At last I see you again!
After so many long days and months
spent apart from one another,
Brahma has reunited us! What joy is ours!
But tell me, have you kept your vow?
Is this a friend I see again, or a traitor?

NADIR

I have conquered the deep love I felt!

ZURGA

Then let us forget the past and celebrate this happy moment!
Let us be brothers, friends for the rest of our lives!
My heart has rid itself of its madness!

NADIR

Yes, you have found peace,
but you will never forget!

ZURGA

What are you saying?

NADIR

Zurga, when we two are reaching the age
at which the dreams of days gone by
are fading from our hearts,
I shall remind you of our last journey,
when we stopped at the gates of Kandy.

ZURGA

It was evening!
In the air cooled by the breeze, the Brahmins,
their brows bathed in light,
were slowly calling the people to prayer!

NADIR

Deep within the holy temple,
which was decked with flowers and gold,
a woman appeared!
It is as if I can still see her!

hättest du nur einen Blick auf mich geworfen,
dann wäre ich dein gewesen,
o meine Carmen!
Ich hätte dir gehört.
Carmen, ich liebe dich!

ZURGA

Du bist's, endlich sehe ich dich wieder!
Nach so vielen Tagen,
so vielen Monaten der Trennung
vereint uns Brahma wieder!
Doch sprich, warst du deinem Schwur treu?
Bist du noch mein Freund – oder ein Verräter?

NADIR

Ich habe meine Liebe bezwungen!

ZURGA

Vergessen wir das Vergangene, feiern wir diesen Augenblick!
Lass uns Brüder sein, ein Leben lang!
Mein Herz hat seinen Wahnsinn überwunden!

NADIR

Ja, du hast Ruhe gefunden,
doch das Vergessen wird uns nie zuteil!

ZURGA

Was sagst du da?

NADIR

Zurga, wenn wir beide das Alter erreichen,
in dem die Träume vergangener Tage
in unserer Seele erloschen sind,
wirst du dich an unsere letzte Reise
und unsere Zeit vor den Toren von Candi erinnern.

ZURGA

Es war Abend!
Der Wind hatte die Hitze des Tages vertrieben;
die Brahmaninnen, mit lichtbekröntem Haupt,
riefen die Menschen langsam zum Gebet.

NADIR

Im heiligen Tempel,
geschmückt mit Blumen und Gold,
erscheint eine Frau!
Bis heute steht sie mir vor Augen!



ZURGA

Une femme apparaît !
Je crois la voir encore !

NADIR

La foule prosternée
la regarde, étonnée,
et murmure tous bas :
Voyez, c'est la déesse
qui dans l'ombre se dresse
et vers nous tend les bras !

ZURGA

Son voile se soulève !
Ô vision ! ô rêve !
La foule est à genoux !

NADIR, ZURGA

Oui, c'est elle !
C'est la déesse plus charmante et plus belle !
Oui, c'est elle !
C'est la déesse qui descend parmi nous !
Son voile se soulève, et la foule est à genoux !

NADIR

Mais à travers la foule
elle s'ouvre un passage !

ZURGA

Son long voile déjà
nous cache son visage !

NADIR

Mon regard, hélas !
la cherche en vain !

ZURGA

Elle fuit !

NADIR

Elle fuit !
Mais dans mon âme soudain
quelle étrange ardeur s'allume !

ZURGA

Quel feu nouveau me consume !

NADIR

Ta main repousse ma main !

ZURGA

A woman appeared!
It is as if I can still see her!

NADIR

The crowd, prostrate,
looked at her in astonishment
and softly murmured:
See, it is the goddess
emerging from the darkness
and holding out her arms to us!

ZURGA

Her veil parted!
O vision! O dream!
The crowd knelt before her!

NADIR, ZURGA

Yes, it was she!
A goddess most graceful and beautiful!
Yes, it was she!
A goddess descending among us!
Her veil parted, and the crowd knelt before her!

NADIR

But she made her way
through the throng!

ZURGA

Her long veil hid
her face from us again!

NADIR

My eyes, alas, sought
in vain to see her!

ZURGA

She fled!

NADIR

She fled!
And yet a strange passion
suddenly blazed within my heart!

ZURGA

A new fire consumed me!

NADIR

Your hand pushed mine away!

ZURGA

Eine Frau erscheint!
Bis heute steht sie mir vor Augen!

NADIR

Die tief gebeugte Menge
schaut sie erstaunt an
und murmelt leise:
Seht, es ist die Göttin,
die sich im Schatten erhebt
und uns ihre Arme entgegenstreckt!

ZURGA

Ihr Schleier hebt sich!
O Trugbild! O welch ein Traum!
Die Menge kniet.

NADIR, ZURGA

Ja, sie ist es!
Die schönste, bezauberndste Göttin!
Ja, sie ist es!
Die Göttin steigt zu uns herab!
Ihr Schleier hebt sich, die Menschen knien!

NADIR

Sie bahnt sich einen Weg
durch die Menge!

ZURGA

Schon verhüllt ihr langer Schleier
ihr Antlitz!

NADIR

Mein Blick, o weh,
sucht vergeblich nach ihr!

ZURGA

Sie verschwindet!

NADIR

Sie verschwindet!
Doch welch sonderbares Feuer
erfüllt auf einmal meine Seele!

ZURGA

Welch neues Feuer mich verzehrt!

NADIR

Deine Hand stößt die meine zurück!



ZURGA

Ta main repousse ma main !

NADIR

De nos cœurs l'amour s'empare
et nous change en ennemis !

ZURGA

Non, que rien ne nous sépare !

NADIR

Non, rien !

ZURGA, NADIR

Jurons de rester amis !
Oh oui ! jurons de rester amis !
Oui, c'est elle ! C'est la déesse
en ce jour qui vient nous unir !
Et, fidèle à ma promesse,
comme un frère je veux te chérir !
C'est elle, c'est la déesse
qui vient en ce jour nous unir !
Oui, partageons le même sort,
soyons unis jusqu'à la mort !

ÉDOUARD LALO

Le Roi d'Ys

MYLIO

■ Puisqu'on ne peut fléchir
ces jalouses gardiennes,
ah ! laissez-moi conter mes peines
et mon émoi.

Vainement, ma bien-aimée,
on croit me désespérer ;
près de ta porte fermée,
je veux encore demeurer.
Les soleils pourront s'éteindre,
les nuits remplacer les jours ;
sans t'accuser et sans me plaindre,
là, je resterai toujours, toujours.

Je le sais, ton âme est douce,
et l'heure bientôt viendra
où la main qui me repousse
vers la mienne se tendra.
Ne sois pas trop tardive
à te laisser attendrir !

ZURGA

Your hand pushed mine away!

NADIR

Love took hold of our hearts
and turned us into enemies!

ZURGA

No, let nothing divide us again!

NADIR

No, nothing!

ZURGA, NADIR

Let us swear to remain friends!
Yes, let's swear to remain friends!
Yes, it is she! It is the goddess
who has brought us together again today!
And, having kept my vow,
I shall cherish you as a brother!
It is she! It is the goddess
who has brought us together again today!
Yes, let us share a single destiny,
let us stay together until death!

MYLIO

Since these protective custodians
are not to be moved,
ah! let me tell you of my woes
and the turmoil I feel.

In vain, my beloved,
do they expect me to despair;
I shall stand my ground,
close to your locked gate.
Suns may grow dim,
nights replace days;
but without reproach or complaint,
I shall stay here for ever.

I know you have a gentle soul
and that the hour will soon come
when the hand now pushing me away
will reach out to take mine.
Do not wait too long before
allowing your heart to soften!

ZURGA

Deine Hand stößt die meine zurück!

NADIR

Die Liebe ergreift unsere Herzen
und macht uns zu Feinden!

ZURGA

Nein, nichts möge uns trennen!

NADIR

Nein, nichts!

ZURGA, NADIR

Lass uns schwören, Freunde zu bleiben!
O ja, wir wollen schwören, Freunde zu bleiben!
Ja, sie ist es! Es ist die Göttin,
die uns heute vereint!
Meinem Versprechen treu,
will ich dich heute wie einen Bruder Herzen!
Sie ist es, sie ist die Göttin,
die uns heute vereint!
Ja, lass uns ein gemeinsames Schicksal teilen,
bleiben wir vereint bis in den Tod!

MYLIO

Da die unerbittlichen Wächterinnen
sich nicht erweichen lassen,
erlaube mir, ach, von der Qual
und Pein meiner Seele zu berichten.

Man hofft, o meine Geliebte,
ich würde verzagen – doch umsonst:
Vor deiner geschlossenen Tür
will ich weiter ausharren.
Mögen auch Sonnen verlöschen
und die Tage den Nächten weichen,
ich werde dort ohne Vorwurf und Klage
unablässig weiter warten.

Ich weiß, deine Seele ist sanft,
und bald kommt die Zeit,
wenn die Hand, die mich zurückstieß,
sich mir entgegenstrecken wird.
Doch zaudere nicht zu lange,
deinen Sinn zu erweichen!



Si Rozenn bientôt n'arrive,
je vais hélas ! mourir, hélas ! mourir.

JACQUES OFFENBACH

Les Contes d'Hoffmann

HOFFMANN

- 7 Ô Dieu, de quelle ivresse embrases-tu mon âme ?
Comme un concert divin ta voix m'a pénétré !
D'un feu doux et brûlant mon être est dévoré.
Tes regards dans les miens semblent verser la flamme
comme des astres radieux,
et je sens, ô ma bien-aimée,
passer ton haleine embaumée
sur mes lèvres et sur mes yeux.
Ô Dieu, de quelle ivresse embrases-tu mon âme ?
Tes regards dans les miens semblent verser la flamme.

GIACOMO MEYERBEER

L'Africaine

VASCO

- 8 Pays merveilleux ! Jardin fortuné !
Temple radieux, salut !
Ô paradis sorti de l'onde !
Ciel si bleu, ciel si pur
dont mes yeux sont ravis !
Tu m'appartiens, ô nouveau monde
dont j'aurai doté mon pays !
À nous ces campagnes vermeilles,
à nous cet Éden retrouvé !
Ô trésors charmants,
ô merveilles, salut !
Monde nouveau, tu m'appartiens !
Sois donc à moi, ô beau pays !

JULES MASSENET

Manon (Act II)

DES GRIEUX

- 9 Enfin, Manon, nous voilà seuls ensemble !
Eh quoi ? Des larmes ?
Si fait, ta main tremble.
C'est vrai, ma tête est folle !
Mais le bonheur est passager,
et le Ciel l'a fait si léger

If Rozenn does not come to me soon,
I shall die, alas, I shall die.

HOFFMANN

O God, with what rapture have you set my soul alight?
Your voice has melted my heart like divine music!
A gently burning blaze is devouring my spirit.
Your eyes seem to pour flames into mine
as if they were radiant stars,
and I feel, O my beloved,
the touch of your perfumed breath
upon my lips and eyes.
O God, with what rapture have you set my soul alight?
Your eyes seem to pour flames into mine.

VASCO

Land of marvels! Fertile garden!
Radiant temple, I greet you!
O paradise risen from the waves!
Sky so blue, sky so pure
that you dazzle my eyes!
You belong to me, O new world,
a gift I shall offer to my homeland!
Ours will be these sun-red plains,
ours this rediscovered Eden!
O enchanting treasures,
O marvels, I greet you!
New world, you belong to me!
Be mine, then, O land of beauty!

DES GRIEUX

Manon, alone together at last!
What's this? Tears?
Yes, your hand is trembling.
It's true, my head is giddy!
But happiness is fleeting
and heaven has made it so light

Falls Rozenn nicht bald eintrifft,
werde ich sterben, o weh!

HOFFMANN

O Gott, welche Trunkenheit hast du in meine Seele gesenkt!
Wie ein himmlisches Konzert klingt deine Stimme in mir!
Ein sanftes, heißes Feuer verschlingt mich.
Dein glühender Blick entflammt mich
wie leuchtende Sterne,
und ich spüre, o Geliebte,
wie dein duftender Atem
meine Lippen und Augen umfängt.
O Gott, wie trunken machst du meine Seele!
Dein glühender Blick entflammt mich.

VASCO

Herrliches Land! Glücklicher Garten!
Strahlender Tempel, ich grüße dich!
O Paradies, den Fluten entstiegen!
O reiner und blauer Himmel,
der meine Augen entzückt!
Du bist mein, o neue Welt,
die fortan zu meinem Land gehört!
Diese rot glänzenden Felder,
dieser wiedergefundene Garten Eden – sie sind unser!
O herrliche Schätze,
o Wunder, ich grüße euch!
Neue Welt, du gehörst mir!
Sei mein, du schönes Land!

DES GRIEUX

Endlich sind wir allein, Manon!
Doch was? Sehe ich Tränen?
Tatsächlich, deine Hand zittert.
Mein Geist ist von Wahn erfüllt.
Doch das Glück ist vergänglich;
der Himmel machte es so leicht,



qu'on a toujours peur qu'il s'envole !
À table !

MANON
À table !

DES GRIEUX
Instant charmant, où la crainte fait trêve,
où nous sommes deux seulement !
Tiens, Manon, en marchant,
je viens de faire un rêve.

MANON
Hélas ! qui ne fait pas de rêve ?

DES GRIEUX
En fermant les yeux, je vois là-bas
une humble retraite, une maisonnette
toute blanche au fond des bois !
Sous ses tranquilles ombrages,
les clairs et joyeux ruisseaux,
où se mirent les feuillages,
chantent avec les oiseaux !
C'est le paradis !
Oh non ! tout est là triste et morose,
car il y manque une chose :
il y faut encor Manon !

MANON
C'est un rêve, une folie !

DES GRIEUX
Non ! Là sera notre vie,
si tu le veux, ô Manon !

Manon (Act III)

DES GRIEUX
10 Toi ! Vous !

MANON
Oui, c'est moi !

DES GRIEUX
Que viens-tu faire ici ?
Va-t'en ! Va-t'en ! Éloigne-toi !

MANON
Oui, je fus cruelle et coupable,
mais rappelez-vous tant d'amour !

that we're always afraid it will fly away!
Let's eat!

MANON
Let's eat!

DES GRIEUX
What a wonderful moment, our fears have retreated
and we're all on our own!
You know, Manon, as I was walking
a dream came to me.

MANON
Alas! Don't we all have our dreams?

DES GRIEUX
If I close my eyes, I can see
a humble home, a little white
house, deep in the woods!
In its tranquil shade,
merry, limpid streams
sing along with the birds,
their waters reflecting the leaves above!
It's paradise!
But no! All is sad and gloomy,
for one thing is missing:
Manon isn't there!

MANON
It's just a dream, an idle fancy!

DES GRIEUX
No! We could live out our lives there,
if that's what you wanted, Manon!

DES GRIEUX
You! You, madame!

MANON
Yes, it is I!

DES GRIEUX
What are you doing here?
Go! Go! Get away from here!

MANON
Yes, I acted cruelly and shamefully,
but remember how much we loved each other!

dass man stets fürchtet, es könnte entfliehen!
Zu Tisch!

MANON
Zu Tisch!

DES GRIEUX
Welch schöner Augenblick, in dem die Angst schwindet
und wir beisammen sind!
Schau, Manon, auf meinem Spaziergang
hatte ich einen Traum.

MANON
Ach, träumen wir nicht alle?

DES GRIEUX
Wenn ich die Augen schließe, sehe ich eine einfache Hütte,
ein kleines Häuschen, eine Zuflucht,
ganz weiß, mitten im Wald.
Im Schatten der Bäume
singen die hellen, fröhlichen Bäche,
in denen sich das Blätterdach spiegelt,
sie wetteifern mit den Vögeln!
Das ist das Paradies!
Doch nein! Alles ist traurig und öde,
denn eines fehlt noch:
Manon!

MANON
Ein Traum ist's nur, ein Wahnbild!

DES GRIEUX
Nein, dort werden wir leben,
wenn du es willst, Manon!

DES GRIEUX
Du! Sie!

MANON
Ja, ich bin's!

DES GRIEUX
Was machst du hier?
Geh fort von mir! Entferne dich!

MANON
Ja, ich war grausam, ich habe gefehlt,
aber erinnere dich an unsere Liebe!



Ah ! dans ce regard qui m'accable,
lirai-je mon pardon, un jour ?

DES GRIEUX
Éloigne-toi !

MANON
Oui, je fus cruelle et coupable !
Ah ! rappelez-vous tant d'amour !

DES GRIEUX
Non ! J'avais écrit sur le sable
ce rêve insensé d'un amour
que le Ciel n'avait fait durable
que pour un instant, pour un jour !

MANON
Oui, je fus coupable !

DES GRIEUX
J'avais écrit sur le sable...

MANON
Oui, je fus cruelle !

DES GRIEUX
C'était un rêve
que le Ciel n'avait fait durable
que pour un instant, pour un jour !
Ah ! perfide Manon !

MANON
Si je me repentais...

DES GRIEUX
Ah ! perfide ! perfide !

MANON
... est-ce que tu n'aurais pas de pitié ?

DES GRIEUX
Je ne veux pas vous croire.
Non, vous êtes sortie enfin de ma mémoire
ainsi que de mon cœur !

MANON
Hélas ! Hélas ! L'oiseau qui fuit
ce qu'il croit l'esclavage,
le plus souvent, la nuit,
d'un vol désespéré, revient battre au vitrage !
Pardonne-moi !

Ah! in those eyes that now condemn me,
shall I one day see forgiveness?

DES GRIEUX
Get away from here!

MANON
Yes, I acted cruelly and shamefully,
ah, but remember how much we loved each other!

DES GRIEUX
No! My foolish dream of love
was written on the wind,
for heaven allowed it to last
only a moment, a day!

MANON
Yes, I acted shamefully!

DES GRIEUX
My foolish dream of love...

MANON
Yes, I acted cruelly!

DES GRIEUX
It was written on the wind,
for heaven allowed it to last
only a moment, a day!
Ah! treacherous Manon!

MANON
If I were repentant...

DES GRIEUX
Ah! treacherous woman!

MANON
... would you not forgive me?

DES GRIEUX
I don't want to believe you.
No, I have finally forgotten you
and banished you from my heart!

MANON
Alas, alas! The bird who escapes
from what it thinks is servitude,
more often than not flies back at night
to beat against the glass in desperation!
Forgive me!

Ach, wird dein strafender Blick
mir eines Tages Verzeihung gewähren?

DES GRIEUX
Geh fort!

MANON
Ja, ich war grausam, ich habe gefehlt,
aber erinnere dich an unsere Liebe!

DES GRIEUX
Nein! In den Sand malte ich einst
diesen verrückten Liebestraum.
Doch der Himmel gewährte ihm nur einen Tag,
nur einen kurzen Augenblick!

MANON
Ja, ich habe gefehlt!

DES GRIEUX
In den Sand malte ich einst...

MANON
Ja, ich war grausam!

DES GRIEUX
Es war ein Traum,
und der Himmel gewährte ihm nur einen Tag,
nur einen kurzen Augenblick!
Ah, falsche Manon!

MANON
Würde ich mein Vergehen bereuen...

DES GRIEUX
Ach, du Falsche, du Treulose!

MANON
... hättest du dann kein Erbarmen?

DES GRIEUX
Ich kann dir nicht vertrauen.
Nein! Du bist endlich fort aus meinem Sinn,
fort aus meinem Herzen!

MANON
Weh! Weh! Doch wenn der Vogel
seinem scheinbaren Kerker entflieht,
kommt er meist des Nachts zurück
und pocht verzweifelt ans Fenster!
Verzeih mir!



DES GRIEUX

Non !

MANON

Je meurs à tes genoux.

Ah ! rends-moi ton amour si tu veux que je vive !

DES GRIEUX

Non ! Il est mort pour vous !

MANON

L'est-il donc à ce point que rien ne le ravive ?

Écoute-moi ! Rappelle-toi !

N'est-ce plus ma main que cette main presse ?

N'est-ce plus ma voix ?

N'est-elle pour toi plus une caresse,

tout comme autrefois ?

Et ces yeux, jadis pour toi pleins de charmes,

ne brillent-ils plus à travers mes larmes ?

Ne suis-je plus moi ?

N'ai-je plus mon nom ?

Ah ! regarde-moi ! Regarde-moi !

N'est-ce plus ma main que cette main presse,

tout comme autrefois ? etc.

DES GRIEUX

Ô Dieu, soutenez-moi dans cet instant suprême !

MANON

Je t'aime !

DES GRIEUX

Ah ! tais-toi !

Ne parle pas d'amour ici,

c'est un blasphème !

MANON

Je t'aime !

DES GRIEUX

Ah ! tais-toi !

Ne parle pas d'amour !

MANON

Je t'aime !

DES GRIEUX

C'est l'heure de prier.

MANON

Non, je ne te quitte pas !

DES GRIEUX

No !

MANON

I shall die at your feet.

Ah ! love me again if you want me to live !

DES GRIEUX

No ! My love for you is dead !

MANON

So dead that nothing can revive it ?

Listen to me ! Remember !

Is this not my hand still holding yours so tight ?

Is this not still my voice ?

Does it not still touch you like a caress,

just as it did before ?

And these eyes, once so full of charm for you,

do they not still shine through my tears ?

Am I not still the same ?

Do I not still bear the same name ?

Ah ! Look at me, look at me !

Is this not my hand still holding yours so tight,

just as it did before ? etc.

DES GRIEUX

O God, help me at this fateful moment !

MANON

I love you !

DES GRIEUX

Ah ! Be quiet !

Do not speak of love here,

it is a blasphemy !

MANON

I love you !

DES GRIEUX

Ah ! Be quiet !

Do not speak of love !

MANON

I love you !

DES GRIEUX

It is the hour of prayer.

MANON

No, I will not leave you !

DES GRIEUX

Nein !

MANON

Ich sterbe zu deinen Füßen.

Soll ich leben, dann gib mir deine Liebe zurück !

DES GRIEUX

Nein ! Meine Liebe ist tot !

MANON

Ist sie so tot, dass nichts sie erwecken kann ?

Höre mich ! Erinnere dich !

Drückt nicht deine Hand die meine ?

Ist das nicht mehr meine Stimme ?

Entzückt sie dich nicht

wie in früheren Tagen ?

Und diese Augen, die du so liebtest,

leuchten sie nicht mehr durch meine Tränen ?

Bin ich nicht mehr ich selbst ?

Trage ich meinen Namen nicht mehr ?

Ach, schau mich an ! Schau mich an !

Drückt nicht deine Hand die meine,

so wie einst ?

DES GRIEUX

O Gott ! Gib mir Kraft in dieser Pein !

MANON

Ich liebe dich !

DES GRIEUX

Ach, schweig !

Sprich hier nicht von Liebe,

das ist Sünde !

MANON

Ich liebe dich !

DES GRIEUX

Ach, schweig !

Sprich nicht von Liebe !

MANON

Ich liebe dich !

DES GRIEUX

Es ist Zeit zum Gebet.

MANON

Nein, ich verlasse dich nicht !



DES GRIEUX
On m'appelle là-bas.

MANON
Non, je ne te quitte pas !
Viens !
N'est-ce plus ma main que cette main presse,
tout comme autrefois ?

DES GRIEUX
Tout comme autrefois !

MANON
Et ces yeux, jadis pour toi pleins de charmes,
n'est-ce plus Manon ?

DES GRIEUX
Tout comme autrefois !

MANON
Ah ! regarde-moi !
Ne suis-je plus moi ?
N'est-ce plus Manon ?

DES GRIEUX
Ah ! Manon ! Je ne veux plus lutter contre moi-même !

MANON
Enfin !

DES GRIEUX
Et dussé-je sur moi faire crouler les cieux,
ma vie est dans ton cœur, ma vie est dans tes yeux !
Ah ! viens, Manon, je t'aime !

MANON, DES GRIEUX
Je t'aime !

Le Cid

RODRIGUE
[11] Ah ! tout est bien fini ! Mon beau rêve de gloire,
mes rêves de bonheur s'envolent à jamais !
Tu m'as pris mon amour... tu me prends la victoire !
Seigneur, je me soumets !
Ô souverain, ô juge, ô père,
toujours voilé, présent toujours,
je t'adorais au temps prospère
et te bénis aux sombres jours !
Je vais où ta loi me réclame,
libre de tous regrets humains !

DES GRIEUX
They are calling for me.

MANON
No, I will not leave you!
Come!
Is this not my hand still holding yours so tight,
just as it did before?

DES GRIEUX
Just as it did before!

MANON
And these eyes, once so full of charm for you,
am I not still Manon?

DES GRIEUX
Just as she was before!

MANON
Ah, look at me!
Am I not still the same?
Am I not still Manon?

DES GRIEUX
Ah! Manon! I can no longer fight myself!

MANON
At last!

DES GRIEUX
Even if it brings the heavens down on my head,
my life is in your heart, my life is in your eyes!
Ah, come, Manon, I love you!

MANON, DES GRIEUX
I love you!

RODRIGUE
Ah! All is truly finished! My noble dream of glory,
my dreams of happiness have vanished for ever!
You have taken my love... you will take my victory!
Lord, I yield to you!
O sovereign lord, O judge, O father,
always hidden, always present,
I worshipped you in times of prosperity
and I bless you in these days of sorrow!
I shall go where your law decrees,
free from all mortal regrets!

DES GRIEUX
Man ruft mich.

MANON
Nein, ich verlasse dich nicht!
Komm!
Drückt nicht deine Hand die meine,
so wie einst?

DES GRIEUX
So wie einst!

MANON
Und diese Augen, die du einst so liebtest,
gehören sie nicht mehr Manon?

DES GRIEUX
So wie einst!

MANON
Ach, sieh mich an!
Bin ich nicht mehr ich selbst?
Bin ich nicht mehr Manon?

DES GRIEUX
Ach, Manon! Ich will nicht länger gegen mich kämpfen!

MANON
Endlich!

DES GRIEUX
Und sollte der Himmel über mir zusammenbrechen,
mein Leben liegt in deinem Herzen, in deinem Blick!
Komm, Manon! Ich liebe dich!

MANON, DES GRIEUX
Ich liebe dich!

RODRIGUE
Ach, alles ist aus! Auf ewig verfliegt mein Ruhmestraum,
meine Hoffnung auf Glück!
Du nahmst mir meine Liebe, du nimmst mir den Sieg.
Herr, ich unterwerfe mich!
O Herrscher, o Richter, o Vater,
stets verhüllt, doch immer gegenwärtig,
ich ehrte dich in glücklichen Tagen
und segne dich in dunkler Zeit!
Ich gehe, wohin dein Gesetz mich ruft,
ohne jedes Bedauern!



Ô souverain, ô juge, ô père,
ta seule image est dans mon âme
que je remets entre tes mains !

Ô firmament azur, lumière,
esprits d'en haut penchés sur moi,
c'est le soldat qui désespère,
mais le chrétien garde sa foi.

Tu peux venir, tu peux paraître,
aurore du jour éternel !

Ô souverain, ô juge, ô père,
le serviteur d'un juste maître
répond sans crainte à ton appel.

Ô souverain, ô juge, ô père !

FROMENTAL HALÉVY

La Juive

ÉLÉAZAR

- 18 Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire
à mes tremblantes mains confia ton berceau,
j'avais à ton bonheur voué ma vie entière,
et c'est moi qui te livre au bourreau !
Mais j'entends une voix qui me crie :
Sauvez-moi de la mort qui m'attend !
Je suis jeune et je tiens à la vie,
ô mon père, épargnez votre enfant !

HECTOR BERLIOZ

La Damnation de Faust

FAUST

- 19 Merci, doux crépuscule ! Oh ! sois le bienvenu !
Éclaire enfin ces lieux, sanctuaire inconnu,
où je sens à mon front glisser comme un beau rêve,
comme le frais baiser d'un matin qui se lève !
C'est de l'amour, c'est de l'amour ! j'espère...
Oh ! comme on sent ici
s'envoler le souci !
Que j'aime ce silence, et comme je respire
un air pur !
Ô jeune fille ! Ô ma charmante !
Ô ma trop idéale amante !
Quel sentiment j'éprouve en ce moment fatal !
Que j'aime à contempler ton chevet virginal !
Quel air pur je respire !
Seigneur ! Seigneur !

O sovereign lord, O judge, O father,
your image alone is in the soul
that I entrust to your hands!

O azure firmament, shining light,
spirits watching over me from on high,
the soldier may have fallen into despair,
but the Christian still has his faith.

You may come, you may appear,
dawn of the eternal day!

O sovereign lord, O judge, O father,
the servant of a just master
responds without fear to your call.

O sovereign lord, O judge, O father!

ÉLÉAZAR

Rachel, when our Lord's protective grace
entrusted your cradle to my trembling hands,
I vowed to devote my whole life to your happiness,
yet it is I who am delivering you to the executioner!
But I hear a voice crying out to me:
"Save me from the death that awaits me!"
I am young and I love life,
O dear father, save your child!"

FAUST

Thank you, gentle twilight! Oh, welcome!
Show me this room at last, this secret sanctuary,
where I feel something brush my brow like a dream,
like the fresh kiss of daybreak!
It is love, it is love, I hope...
Oh! How I feel my cares
slipping away here!
How I love this silence, what pure air
I am breathing!
O young girl! O charming creature!
O too perfect lover!
What emotion fills me at this fateful moment!
How wonderful to gaze upon your virginal bed!
What pure air I am breathing!
Lord! Lord!

O Herrscher, o Richter, o Vater,
dein Bild allein erfüllt meine Seele,
ich lege sie in deine Hände.

O blaue Himmelskuppel, o strahlendes Licht,
ihr mir zugewandten Himmelsgeister:
Der Soldat verzweifelt,
doch der Christ bleibt stark im Glauben.

Nun komm, erscheine,
Morgenglanz der Ewigkeit!

O Herrscher, o Richter, o Vater,
der Diener eines gerechten Herrn
folgt furchtlos deinem Ruf.

O Herrscher, o Richter, o Vater!!

ÉLÉAZAR

Rachel, als die Gnade des Herrn
deine Wiege in meine zitternde Hand gab,
weihte ich mein ganzes Leben deinem Glück –
und jetzt liefere ich dich dem Henker aus!
Doch ich höre eine Stimme rufen:
Rettet mich vor dem Tod!
Ich bin jung, ich hänge am Leben,
o mein Vater, verschont euer Kind!

FAUST

Danke, süßer Dämmerchein! Oh, sei mir willkommen!
Erleuchte diesen Ort, dieses unbekannte Heiligtum!
Sanft berührt mich hier ein Traum,
frisch wie der Kuss der Morgenröte!
Es ist Liebe, Liebe ist's! Ich hoffe...
Oh, wie fliegen an diesem Ort
all meine Sorgen davon!
Wie liebe ich diese Stille,
wie frisch ist diese Luft!
O junges Mädchen! Du meine Wonne!
O meine allzu vollkommene Geliebte!
Welches Gefühl erfüllt mich in dieser unheilvollen Stunde!
Wie ich es liebe, deine jungfräuliche Bettstatt zu betrachten!
Wie frisch ist diese Luft!
Herr, mein Gott! Herr!



Après ce long martyre,
que de bonheur !

Les Troyens

ÉNÉE

14 Inutiles regrets ! Je dois quitter Carthage !

Didon le sait. Son effroi, sa stupeur,
en l'apprenant, ont brisé mon courage.

Mais je le dois. Il le faut !

Non, je ne puis oublier la pâleur
frappant de mort son beau visage,
son silence obstiné, ses yeux
fixes et pleins d'un feu sombre.

En vain ai-je parlé des prodiges sans nombre
me rappelant l'ordre des dieux,
invocé la grandeur de la sainte entreprise,
l'avenir de mon fils et le sort des Troyens,
la triomphale mort par les destins promise,
pour couronner ma gloire aux champs ausoniens ;
rien n'a pu la toucher ; sans vaincre son silence
j'ai fui de son regard la terrible éloquence.

Ah ! quand viendra l'instant des suprêmes adieux,
heure d'angoisse et de larmes baignée,
comment subir l'aspect affreux
de cette douleur indignée ?

Lutter contre moi-même et contre toi, Didon !

En déchirant ton cœur implorer mon pardon !

En serai-je capable ? En un dernier naufrage,

ah ! puisse-je périr, si je quittais Carthage

sans te revoir pourtant !

Sans la voir ? Lâcheté !

Mépris des droits sacrés de l'hospitalité !

Non, non, reine adorée,

âme sublime et par moi déchirée !

Bienfaitrice des miens ! non, je veux te revoir,
une dernière fois presser tes mains tremblantes,
arroser tes genoux de mes larmes brûlantes,
dussé-je être brisé par un tel désespoir.

After such lasting suffering,
what happiness this is!

AENEAS

Futile regrets! I must leave Carthage!

Dido knows it. Her fear, her confusion
on learning the news have dented my courage.

But I must leave. I must!

No, I cannot forget the deathly
pallor upon her beautiful face,
her stubborn silence, her eyes
unmoving, filled with a dark fire.

In vain did I tell her of the countless portents
that have recalled me to the gods' command,
in vain I invoked the importance of my sacred mission,
the future of my son, the fate of the Trojans,
the triumphal death promised me by destiny
to crown my glory on the fields of Ausonia;
nothing moved her; failing to break her silence,
I fled the terrible eloquence of her eyes.

Ah! when the moment of our last farewell comes,
a moment bathed in sorrow and tears,
how shall I bear the terrible sight
of her indignant grief?

Shall I find a way to fight myself

and you, Dido? To beg your forgiveness

while breaking your heart? Yet may I perish,

ah, in one last shipwreck if I leave Carthage

without seeing you again!

Without seeing her? An act of cowardice!

A scornful rejection of the sacred rights of hospitality!

No, no, my adored queen,

sublime soul rent asunder by my hand!

Benefactress of my people! no, I must see you again,

hold your trembling hands in mine one final time,

bathe your knees in my burning tears,

even if such despair breaks me in two.

Nach dieser langen Pein,
welches Glück!

AENEAS

Nutzlose Zweifel! Ich muss Karthago verlassen!

Dido weiß es. Entsetzen und Bestürzung ergriff sie,
als sie es erfuhr – das raubte mir den Mut.

Aber ich muss es tun. Es muss sein!

Nein, ich kann die tödliche Blässe nicht vergessen,
die ihr schönes Antlitz überzog,
ihr beharrliches Schweigen,
das dunkle Feuer in ihren starren Augen.

Vergeblich erzählte ich von den unzähligen Wundern,
die mich an die göttlichen Befehle erinnerten,
beschwor die Größe des heiligen Auftrags,
die Zukunft meines Sohnes und das Los der Trojaner,
den Heldentod, den mir das Schicksal versprach,
um auf den ausonischen Feldern meinen Ruhm zu krönen:
Nichts konnte sie rühren. Ohne ihr Schweigen zu besiegen,
floh ich vor ihres Blickes furchtbarer Beredsamkeit.

Ach, wenn die Zeit des letzten Abschieds kommt,
die Stunde der Angst und der Tränen,
wie soll ich dann das grauenhafte Bild
deines empörten Schmerzes ertragen?

Dich und mich bekämpfen, Dido!

Deine Gnade erleben – und dabei dein Herz zerreißen!

Werde ich dazu fähig sein? Möge ein letzter Schiffbruch

mir das Leben rauben, wenn ich Karthago verlassen sollte,

ohne dich wiederzusehen!

Ohne sie zu sehen? Feigheit!

Missachtung der heiligen Rechte der Gastfreundschaft!

Nein, nein, geliebte Königin,

erhabene, durch mich zerrissene Seele!

Unsere Wohltäterin! Nein, ich will dich wiedersehen,

ein letztes Mal deine zitternden Hände drücken,

deine Knie mit meinen heißen Tränen benetzen –

auch wenn der Schmerz mich zerbricht.



Recording: Munich, Bayerische Staatsoper, Bruno-Walter-Saal, April 24–May 1, 2017

Recording Producer & Editor: Christopher Alder

Recording Engineer: Philip Krause

Executive Producer: Tessa Fanelas

Language Coach: Sophie Raynaud

Jonas Kaufmann Photos: Gregor Hohenberg © Sony Music Entertainment

Grand Escalier Photo, Palais Garnier, Opéra national de Paris: Fotolia © manjik

Design: Büro Dirk Rudolph / B61

Illustrations:

p. 13 © akg-images / De Agostini Picture Lib.

p. 14 © Les Arts Décoratifs, Paris / Jean Tholance / akg-images

p. 32 © akg-images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti

p. 33 © akg-images

p. 51 © akg-images

p. 52 © Collection Dupondt / akg-images

p. 62 © akg-images / Joseph Martin

Scores hired from:

tr. 3, 6, 9, 10 © Alphonse Leduc Éditions musicales, Paris, by courtesy of SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany

tr. 4, 12 © Alkor-Edition Kassel

tr. 7 © by courtesy of SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany

tr. 8 © Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin

tr. 13 © Bärenreiter-Verlag

tr. 14 © New Berlioz Edition (Bärenreiter-Verlag)

Sony Classical would like to thank the *Opéra national de Paris* for their kind support.

The *Bayerisches Staatsorchester* would like to thank the *Bayerische Staatsoper*, the *Musikalische Akademie des Bayerischen Staatsorchesters e.V.*, and the *Freunde des Nationaltheaters e.V. München* for their kind support.





©&© 2017 SONY MUSIC ENTERTAINMENT · DISTRIBUTED BY SONY MUSIC ENTERTAINMENT · ALL TRADEMARKS AND LOGOS ARE PROTECTED
ALL RIGHTS RESERVED · MADE IN THE EU · SONY MUSIC ENTERTAINMENT INTERNATIONAL SERVICES GMBH, PO BOX 510, 33311 GÜTERSLOH GERMANY · LC 06868
G010003629100B



L'OPÉRA